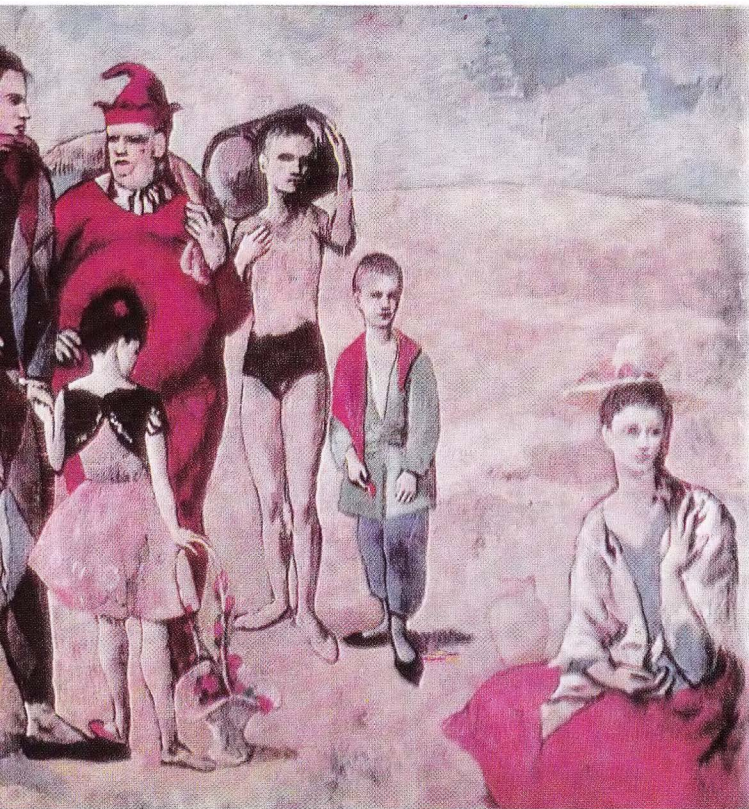


Antonina Vallentin

pablo picasso



Editura Meridiane

Antonina Vallentin
PABLO PICASSO
Éditions Albin Michel, Paris, 1957
© Irène Vallentin

Antonina Vallentin

pablo picasso

În românește de

Pericle Martinescu

EDITURA MERIDIANE

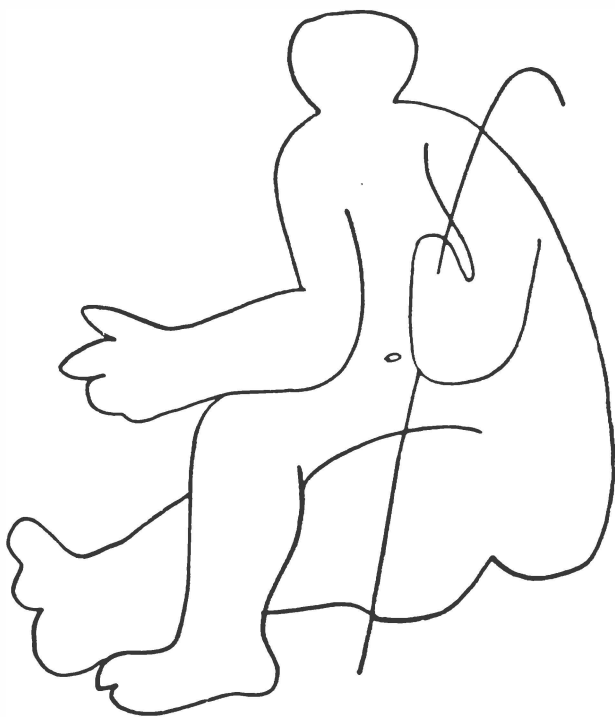
București, 1967

Pe coperta I:

PABLO PICASSO: *Saltimbanci* (fragment)

Washington, National Gallery of Art

„Vai, eu sînt, Doamne, puternic și însingurat.“





I. DESTIN PRECOCE

1881—1895

Elanul vital, poate cel mai tumultuos pe care l-a cunoscut vremea noastră, era să nu se manifeste niciodată: copilul venit pe lume în seara aceea de 25 octombrie 1881, la Malaga, părea un copil născut mort.

I se dau toate îngrijirile cu putință, însă micul trup rămîne inert. Nici o răsuflare nu adie pe minusculele buze înghețate. Această fărîmă de carne omenească se refuză destinului ei excepțional. Fratele tatălui său, doctorul Salvador Ruiz Blasco, se frămîntă, neliniștit, sub privirile îngrozite ațintite asupra copilului ce pare atît de bine făcut și pe care, totuși, moartea îl dispută vieții. «Medicii de atunci, povestește Picasso, fumau țigări groase de foi. Unchiul meu trăgea și el din trabuc. Îmi suflă fumul în față. Am făcut o strîmbătură și m'am pornit să țip.»

Cînd spunem: Picasso povestește, ar trebui să găsim mai întîi o expresie specială care să ne dea o idee despre calitatea felului său de a povesti. Acesta nu se compune din alegerea unei fraze deosebite, rare sau scînteietoare, ci este o îmbinare de cuvinte care, asemenea culorilor paletelor lui, uluiesc prin simpla lor apropiere; formule directe și atît de scurte, încît nu li se mai poate adăuga sau reduce nimic. Evocările lui merg chiar pînă în inima întîmplărilor la care a asistat sau despre care i s'a vorbit, cu o limpezime pe care ceața timpului scurs n-o întunecă niciodată.

7 Își re trăiește povestirea ori de cîte ori o repetă. Din

ochii săi țînesc două șuvițe de lumină intensă și pe fața lui expresiile se succed cu o repeziciune surprinzătoare, în timp ce gesturile, expresive și precise ale mâinilor, umplu golul cel desparte de obiectele și ființele din jur; fiecare amintire a lui este descrisă printr-o pantomimă căreia el i se dăruie în întregime. Forța lui evocatoare e atît de mare, încît crezi totdeauna că asîști la ceea ce povestește.

Conform datinei spaniole, copilul capătă la botez un întreg șir de prenume: Pablo, Diego, José, Francisco de Paula, Juan Nepomuceno, Maria de los Remedios, Cipriano de la Santísima Trinidad. Această îngrămădire de sfinți i se pare foarte firească lui Picasso: este convins « că se dau pretutindeni atîtea prenume cîte are el. . . »

Tatăl său, José Ruiz Blasco, se trage dintr-o familie originară din munții provinciei Leon, familie veche, cunoscută încă de la sfîrșitul veacului al XV-lea, și care numără, printre strămoșii ei, un ilustru arhiepiscop, vicerege și căpitan general în Peru, răposat la Lima, învăluit în aura sfințeniei. Familia se mîndrește și cu un alt vlăstar sînt a cărui amintire a rămas vie în sînul ei, căci a murit abia pe la jumătatea veacului al XIX-lea, și despre el micul Pablo aude adesea pomenindu-se cu respect ca despre « unchiul Perico, cea dus o viață pilduitoare de sihastru în peșterile Cordobei ».

Bunicul se strămutase, la timpul său, în Malaga, unde fabrica mănuși. Se pare că el a fost cel dintîi fantezist și primul artist al familiei; cîntăreț pasionat la vioară, dar muncitor neobosit, trăgea din greu spre a-și hrăni o familie numeroasă. Tatăl lui Pablo, înalt, cu părul bătînd în roșcat, pare a fi moștenit de la « foarte nobila » sa viță, cum glăsuiesc hrisoavele, înfățișarea lui de nordic, « tipul englez », cum s-a exprimat într-o zi Picasso către Gertrude Stein, mărturisind mîndria ce i-o inspira tatălui său atîta distincție anglo-saxonă. În același timp, Don José pare a fi avut slăbiciunile unui visător, puțin înzestrat pentru luptă; se descuraja prea repede. În el, artistul prevalase asupra negustorilor și sfinților din familia sa. Își alegea ca îndeletnicire pictura dar spre a scăpa de viața grea a pictorului care așteaptă în zadar comenzi, acceptă un post de profesor la 8

Școala de Arte și Meserii din orașul său provincial. Se cuvine să amintim aici, după cele ce se spuneau în familie, că dacă Don José era prețuit în Málaga pentru lucrările sale, el era de asemenea «celebru pentru vorbele lui de duh». Această moștenire părintească o vom regăsi mai târziu în faimoasele butade prin care Pablo Picasso are obiceiul să-i uluiască sau să-i deconcerteze pe interlocutorii săi.

De la mama lui, Maria Picasso Lopez, a moștenit Pablo robustețea trupească și vioiciunea sa meridională. După cum se obișnuiește în Spania, semnându-și primele tablouri, el a adăugat la cel al tatălui numele mamei sale, apoi, într-o bună zi, «Ruiz» dispăru. Acea zi pare să fi fost ziua în care a căpătat conștiința personalității sale. Atunci a lansat el acest nume sunînd ca o trîmbiță, sortit celebrității: Pablo Picasso.

Unii au voit să găsească în acest nume de obîrșie maternă, cu dublul său s neuzitat în Spania, rezonanțe italiene. Într-adevăr, a existat la Genova un Matteo Picasso, pictor destul de cunoscut în secolul al XIX-lea ca portretist, dar nu se știe nimic despre ascendența mamei pictorului, decît că era de origine malagheză. O dată, Picasso s-a interesat de această filiație italiană și a însărcinat pe un prieten să-i procure reproduceri după lucrările lui Matteo Picasso, ca și cum ar fi vrut să se încredințeze de valoarea lui artistică înainte de a-l adopta ca strămoș. Dar cu cît exilul său voluntar se prelungește, cu atît devine mai conștient de calitatea lui de spaniol.

Neastîmpărul din sîngele lui s-a născut o dată cu el, iar gustul pentru evadare îi vine, fără îndoială, mai de aproape decît de la această filiație îndepărtată. O fotografie a bunicului din partea mamei, Francisco Picasso, ni-l arată pe acesta ca un burghez prosper și avut, purtînd o redingotă largă, cu lanțul gros de aur al ceasornicului trecîndu-i peste piept, în fața unei mescioare bogat sculptată, cu o mîină autoritară sprijinită pe o carte. Don Francisco avea capul rotund, obraji cărnoși, o mustață mare neagră, și, cu puțină imaginație, putem întrezări sub fruntea bombată o privire fixă, scînteietoare, imperioasă.

9 Într-o zi, Francisco Picasso găsi condițiile de viață din Málaga prea înguste pentru el. Se hotărî să plece în

Cuba. Cîtvă timp, nu mai dădu nici un semn de viață. Nu se știe nimic despre ceea ce a făcut el în Cuba, nu se știe nimic despre existența acestui prim evadat al unei familii statornice și burgheze, nu se știe nimic despre moartea sa. Picasso, ajungînd la acel grad de celebritate cînd toți se grăbesc să-i facă servicii, a pus să se întreprindă cercetări în Cuba pe urmele acestui bunic dispărut. Cercetările au rămas zadarnice. Privirea neliniștită, pe care Francisco Picasso pare a fi lăsat-o zălog nepotului său, continuă să ne ațîțe curiozitatea. Tatălui ei îi seamănă Maria Picasso într-o fotografie care ne-o arată, ca o domnișoară speriată, alături de uriașa și autoritara ei mamă.

Într-o zi, Gertrude Stein o întîlnește la Antibes pe mama lui Picasso. Se înțeleg cu greu între ele, căci doamna Picasso nu știe decît limba spaniolă, dar, vorbind despre Pablo Picasso, par a fi găsit un limbaj comun. Gertrude Stein e surprinsă să vadă în ce măsură fiul îi seamănă mamei. Ea și-l amintește pe adolescentul cunoscut mai înainte și care era de o frumusețe remarcabilă. « A, zise bătrîna doamnă, dacă lați găsit atunci frumos, vă asigur că asta nu era nimic în comparație cu felul cum arăta pe cînd era copil. Ca frumusețe, era un înger și un diavol: nu-ți mai puteai lua ochii de la el. » Picasso era de față la convorbire. « Și astăzi? o întrebă el pe mama sa. — Ah, astăzi, răspund amîndouă doamnele de comun acord, astăzi n-a mai rămas nici o urmă din frumusețea aceea. » Dar mama lui Picasso se grăbește să adauge, cu o însușeală maternă: « Tu ești însă fermecător și ești un fiu desăvîrșit. »

M-am amintit de această convorbire dintre mama lui și Gertrude Stein: « Un înger și un diavol de frumusețe. . . » « Pentru toate mamele, copilul e un înger. Și poate că au dreptate », îmi spune Picasso cu un zîmbet îngăduitor. Dar mica reproducere făcută recent după o veche fotografie de amator înfățișează, în adevăr, un copil cu aerul în același timp sălbatic și tandru, cu trăsături regulate, care puteau trece drept angelice, chiar și pentru alții, nu numai pentru mama lui, cu niște ochi enormi, larg deschiși. Rotunjimea neîmplinită a copilăriei e tulburată de intensitatea sumbră a privirii.

Această încîntare a unei mame a fost fără nici o îndoială o constantă a vieții lui Pablo Picasso. Maria Picasso avea o încredere oarbă în fiul ei. O scrisoare a sa, scrisă pe la sfîrșitul vieții, în 1936 — ea a murit în 1939 — arată cît de adînci și de calde au rămas legăturile dintre dîșii, chiar și atunci cînd scrisorile se răriseră și întîlnirile se distanțaseră: « Mi se spune că tu scrii. Din partești, cred orice cu putință. Dacă într-o zi mi s-ar spune că ai cîntat messa, aș crede-o fără șovăire ».

Tot de la mama lui se pare că Pablo Picasso a moștenit — între altele — simțul umorului, acea ușurință cu care el se mișcă în lumea absurdului.

La Malaga, după obiceiul spaniol, generațiile se cuibăresc sub același acoperiș. Bunica, Doña Inés Picasso, trăia în căminul Ruizilor, împreună cu celelalte două fice ale ei, Elodia și Heliadora. Via pe care o aveau și care le asigura o oarecare îndeustulare fusese distrusă de filoxeră. Mătușile încercau să-și cîștige singure traiul, pentru a ușura poverile cumnatului lor. Brodau galoane pentru funcționarii căilor ferate, galoane pentru haine și caschete; le brodau în fluturași multicolori, conform rangului ce trebuiau să-l indice. După atîția ani, după o viață întreagă, Picasso își amintește încă de acele broderii care, copil fiind, îl fascinaseră. Spre a se face mai bine înțeles, el desenează pe o bucăică de hîrtie acele roți pe care mătușile lui le brodau, la nesfîrșit, cu răbdarea femeilor modeste pe care o soartă haină le silește să-și cîștige singure existența.

Printre impresiile cele mai stăruitoare ale copilului se numără însă tablourile pictate de tatăl său.

Îndeletnicirea practică de José Ruiz Blasco să fi influențat oare vocația fiului său? Pablo Picasso s-a născut pictor, cu înzestrări atît de pronunțate, încît ele s-ar fi manifestat în orice împrejurări. Că a găsit pensule la îndemîna degetelor lui de copil pare, cel mult, să fi grăbit ceea ce el avea, de la început, precoce întrînsul. Don José picta, după cum a spus chiar Picasso însuși, « tablouri pentru sala de mîncare ». El picta prepelițe, iepuri de cîmp și de casă. Picta flori, și de preferință liliac. Dar picta mai ales porumbei. Porumbeii aceștia l-au impresionat mult pe copil. După atîția ani, el își amintește de o pînză imensă reprezentînd o huloarie plină de porumbei cocoțați pe prăjinile lor, pe

care « o vede încă ». Crede căși amintește de « o cușcă unde se aflau vreo sută de porumbei. Ba nu, mii de porumbei. Chiar milioane de porumbei. . . » Sub privirea copilului plin de imaginație, care era atunci, totul se multiplică la infinit.

Nu avea să revadă acest tablou, aruncat în podul primăriei din Malaga, decît în reproducere și cu mulți ani mai târziu. Pînza era pictată cu un meșteșug timid și minuțios: s-ar spune că e o fotografie a acelei curți și a hulubăriei ei, populată de păsări solemne și grase. Numărîndu-le bine, nu erau decît nouă.

De curînd, cineva i-a adus din Spania un mic tablou înfățișînd un porumbel cu gușa umflată, cu ochii rotunzi, cu penele zbîrlite, pe care prietenii îl atribuie tatălui său; Picasso nu este însă sigur de asta. Totuși, pînza atîrnă acum deasupra unei grămezi de tablouri proprii, prinsă pe perete, în vasta încăpere din rue des Grands-Augustins.

Pasărea aceea, cu ochii ei rotunzi, să fie oare străbuna columbei ce și-a luat zborul de-a lungul lumii?

Pictura rămîne pentru copil o obsesie, școala un coșmar — școala comunală sumbră și jilavă, cît și colegiul particular, modern și luminos. I se spune mereu că trebuie să fie atent, și obligația de a trebui săși fixeze un gînd hoinar anihilează în el orice facultate receptivă. Picasso insistă asupra faptului că n-a învățat nimic la școală, nici la colegiu, că privirea îi era mereu pironită la orologiu, sub povara timpului care nu se mai scurgea. « Gîndul la clipa ieșirii din clasă mă zăpăcea; mă întrebam cu înfrigurare dacă va veni sau nu cineva să mă ia de acolo. » Silit de un prieten să mărturisească totuși că anumite noțiuni trebuie să fi pătruns pînă la el, băiat inteligent, chiar în ciuda lipsei lui de atenție, Picasso neagă cu vehemența lui convingătoare: « Îți jur că nu, dragul meu. Nimic. Absolut nimic. Ți-o jur! » Sabartés rămîne sceptic. Copilul învață, oricum, să citească și să scrie. Știe chiar să socotească... Dar memoria lui Picasso, reîmprospătîndu-i neantul pregătirii sale școlare, este probabil exactă. El nu avea să primească niciodată alte impulsii decît acelea care, pornite de la acuitatea lui vizuală, s-au materializat în imagini. Ideile cele mai îndrăznețe, acelea care au scos epoca lui din făgașurile ei obișnuite, n-au

ajuns la el pe drumul abstract al gândirii, prin ciocnirea cu diferite concepții, descoperite în cărți, ci adesea prin intermediul unor ființe excepționale din care el își face de preferință prieteni. Cuceririle lui intelectuale se datoresc îndeosebi acelei intuiții a calității umane, care este la el o însușire de a ghici totul dintr-o clipire. Rapiditatea lui de a asimila, care se produce la el cu iuțea unor fulgere succesive, surprinde în aceeași măsură ca și felul său de a se închide față de ceea ce nu-i poate fi de folos, față de ceea ce nu poate face parte din el însuși.

Rațiunea acestei alternanțe, puterea de viziune care — din tot ceea ce vine din afară — alege sau respinge în mod conștient ceea ce poate, sau nu, să devină unul din elementele de creație, este aceeași care determina refuzul copilului de a învăța orice și oricum. În mediul acesta în care nu se simte la largul său, băiețașul se roagă să i se lase o amintire oarecare din ceea ce îi este familiar — bastonul tatălui, un pui de porumbel, o pensulă. Teama de singurătate imprimă asupra lui o pecete de neșters. Singurătate în mijlocul unei mulțimi, singurătate împresurată din toate părțile de prea stăruitoare solicitări umane. În această neliniște de copil se găsește cheia unei întregi vieți.

Școlarul veșnic distrat obține totuși un certificat. « Îți jur că a fost o adevărată comedie », îi repetă el prietenului său. La Malaga, asemenea îngăduințe erau obișnuite; după mulți ani, Picasso își va aduce aminte de un fapt semnificativ pe care îl va povesti lui Cocoteau: a văzut acolo un conducător de tramvai care cînta, încetinind sau grăbind mersul vehiculului, după cum melodia lui era mai sprintenă sau mai domoală, și chiar timbrul clopoțelului urma cadența cîntecului său.

Directorul colegiului e un prieten al casei. Copilul va fi dotat — pe hîrtie — cu bagajul indispensabil pentru a porni în viață. Dar calea lui este dinainte trasată, precoce și exclusivă. Primul tablou, pe care Picasso îl păstrează încă, e pictat la vîrsta de opt ani.

Această primă lucrare fixează o imagine familiară, imagine spaniolă prin excelență. Tatăl său nu lipsește de la nici o cursă de tauri. Cînd băiatul nu-l stînjenește prea mult, îl ia cu dînsul, ca să-l mai scoată la

aer. Îl ia de asemeni cu el, când se duce să vadă o corrida. Pasiunea pentru tauri — *aficion*, cum spun pe scurt spaniolii — pune stăpînire pe Pablo Picasso încă din copilăria sa.

Acest copil de opt ani pictează un *Torero* înveșmîntat într-un galben somptuos. Calul pe care călărește omul este destul de bine proporționat. O femeie și un bărbat, văzuți pe jumătate, și un al treilea personaj cu o pălărie mare, care apar în dosul zidului arenei, figurează publicul din bănci.

Ceea ce frapează în acest tablouaș este alegerea culorilor, o gamă de tonuri calde: solul e de un brun presărat cu mov, zidul de un roz puțin vioriu, punînd în evidență galbenul costumului. Darul observației se anunță de pe acum, în pofida stîngăciei copilărești. Urmele copitelor calului sînt imprimate pe sol. Dar ochii personajelor sînt figurați, în lemnul micuței plăci, prin niște găuri neîndemînatice. « Sora mea le-a făcut cu un cui, explică Picasso. Era foarte mititică. Ce vîrstă putea să aibă atunci? Cinci sau șase ani. » Coloritul micului tablou ar putea să nu fie decît darul unei prospețimi copilărești a cărei spontaneitate se confundă ușor cu anticiparea geniului. Ar putea să fie familiaritatea cu meșteșugul părintesc, atracția culorii amestecate, materie prețioasă pe care o faci să strălucească pe o pînză albă, atracția față de posibilitățile încîntătoare ale penelului pe care micile degete au obiceiul să le apuce. Ar putea să fie opera unui copil minune, a unui Mozart fără viitor. Elementul excepțional este această vocație conștientă și acest exclusivism al unei viziuni plastice care există în acest copil, de la prima lui manifestare. « Obsesia vieții lui sînt pensulele », spune prietenul său.

Dar în cele dintîi încercări ale copilului nu e nimic care să anunțe pe revoluționarul de mai tîrziu. Într-o zi, prin 1946, Picasso vizita o expoziție de desene făcute de copii, organizată de British Council. Le privi cu surîsul lui ambiguu: « Eu n'aș fi putut să particip în copilăria mea la o expoziție de genul acesta, zise el, la doisprezece ani, desenam ca Rafael ». Primele lui încercări sînt într-adevăr de un academism foarte cu minte, de o exactitate riguroasă, și tocmai această deprindere, însușită din fragedă vîrstă, este aceea care

l-a pregătit pe Picasso pentru măiestria artei sale, o măiestrie datorată faptului că a început să lucreze cu o mare seriozitate mai devreme decît atîția alții, că și-a făcut ucenicia de om matur fiind încă un copil.

Pablo Picasso nu are decît zece ani cînd părăsește clima blîndă a Malagăi pentru a se strămuta la Corona. Muzeul provincial din Malaga închizîndu-și porțile, postul de conservator e suprimat, și Don José, care dobîndea de aici partea importantă a resurselor sale, e nevoit să-și caute în altă parte mijloacele de a-și întreține numeroasa familie; două fetițe se născuseră la Malaga: Lola în 1884, Conchita în 1887. Don José primește în Corona postul de profesor de desen la o școală secundară; dacă avantajele materiale sînt aici mai mari decît la Malaga, climatul Galiciei e mai neprielnic pentru copii ca și pentru adulți, obișnuți cu o atmosferă mai caldă. Evocîndu-și amintirile, Picasso n-a uitat călătoria pe o mare atît de agitată, încît au trebuit să părăsească vasul, și își amintește mai ales de ploaia care țîrîia fără încetare la Corona.

Tatăl lui nu iese din casă decît pentru a se duce la Școala de Arte și Meserii, unde își ține lecțiile. Pictează încă, dar puțin. « Restul timpului, povestește Picasso, privea pe fereastră cum ploua. » Copilul este și el dezgustat. Într-o zi desenează un grup de oameni îngrămădiți sub o umbrelă, cu umerii strînși, tremurînd de frig. « A și început să plouă. Va ține așa pînă la vară », notează el sub desen. Picasso va păstra de-a lungul întregii lui vieți acest dezgust meridional pentru un cer întunecat, pentru un climat ostil, dezgust amestecat cu disprețul față de oamenii care se acomodează ușor cu o asemenea atmosferă. Nostalgia luminii îl va urmări totdeauna și, departe de zărilor însorite, va face din el un exilat, un schimnic ce-și îneacă nostalgia într-un exces de muncă.

Vremea rea din Corona îl sîcîie pe copil ca o jignire personală. Își varsă mînia în desene caricaturale. « Vîntul a început la rîndu-i și va bate pînă cînd nu va mai rămîne nimic din Corona », notează el. Dar a găsit de pe acum în muncă un refugiu ce-i va deveni obișnuit înțată.

Studiile pe care le face la Institutul secundar de Arte și Meserii, sub îndrumarea tatălui său, sînt cele pe

care le urmează toți copiii din acea vreme în toate atelierile din provincie; ele n-au evoluat prea mult de pe timpul cînd Goya lucra în atelierul lui Lujan, la Saragosa. Copilul de doisprezece sau treisprezece ani execută îndeobște desene după mulaje în ghips, statui cu ochii scoși, un tors de războinic culcat, un pumn strîns sau un picior. Aceste schițe în creion nu diferă prin nimic de ceea ce un copil de vîrsta lui, avînd un anumit dar de observație, și dîndu-și toată silința, ar fi făcut după același model. Pentru oricare altul, aceste exerciții ar fi fost timp pierdut, dar una din legile fundamentale ale lui Picasso este că la el nimic nu se pierde și că nimic din ce și-a însușit cîndva nu devine de prisos.

Simțul permanenței e dominant la el, la fel ca și — lucru ce surprinde la un om al rupturilor deconcertante și bruște — un simțămînt de continuitate, ce l-a făcut să păstreze tablouașul pictat la opt ani și foile acestea cu schițe după ghipsuri. Într-o bună zi, acest pumn strîns, acest antebraț cu capetele retezate brusc, interiorul mulajului, gol sub scoarța lui, se vor regăsi în tablourile lui Pablo Picasso, devenit om matur, și vor face legătura între el și copilul cu chip de înger și cu ochii de o strălucire atît de singulară.

Copilul lucrează așa cum, la vîrsta lui, alții se joacă. Munca pare să devină chiar din anii fragezi universul lui Picasso. Puterea de răbdare a tatălui său trebuie să fi fost, ca la toți mediocrii, limitată; plictiseala, lipsa prietenilor, asprimea climatului îl fac să cadă în lenevie. Dacă din cînd în cînd mai pictează încă, nu mai are răbdare să termine un tablou pînă la amănunte. Reface același veșnic porumbel ce pare să-și găsească mai ușor cumpărător. Picasso i-a povestit prietenului său că tatăl lui, nerăbdător, tăia picioarele unui porumbel mort, le fixa în cuie pe o placă de lemn și-i cerea fiului să le picteze cu minuțiozitate pe tabloul neterminat, supraveghindu-i lucrul pînă cînd totul îi era pe plac. În jurul vîrstei de paisprezece ani, prin 1895, copilul pictează după modele vii. Acestea sînt de bună seamă modele de școală, bătrîni cu trăsături pronunțate, folosiți de predilecție în atelier, căci e mai ușor să prinzi asemănarea unei fizionomii înăsprite, decît aceea a unui chip cu obrajii încă netezi.

Unul din acești *Bătrâni* cu trăsături colțuroase, încrețite, pictură provenind dintr-o colecție malagheză, se află în colecția Sala din Barcelona. Capul modelat în tușe mici, ce redau asperitățile pielii și nodozitatea cărnii uscate, contrastează cu albeața cămășii, tratată în pastă plină. Într-o altă pânză de la Muzeul provincial din Malaga: *Cei doi bătrâni*, pictată probabil către 1894, se regăsește același tip de moșneag cărunt. Acest tablou mic e un cadou de familie dedicat unei verișoare. Compoziția interiorului modest e stângace, factura lipsită de îndrăzneală; la vârsta lui, băiatul nu are nici măcar cutezanțele simplificării. Dar această lucrare convențională, corectă, în care bătrînul, sprijinit într-un baston, îi vorbește de foarte aproape unei bătrîne oarbe, exprimă un sentiment indefinibil: poate mila pentru cei ce îmbătrînesc cu nemărginita resemnare a betegilor, sau mai de grabă teama de ceea ce pot să însemne ravagiile vârstei — teamă ciudată la un copil atît de tînăr, și de care Pablo Picasso nu s-a lecuît niciodată. Tot un model de atelier este, fără îndoială, și acest *Om cu barbă și caschetă înaltă* (proprietatea lui Picasso). Băiatul trebuie să fi privit între timp capodoperele picturii spaniole și el asimilează repede tot ceea ce îl eliberează de învățăturile precedente. Tabloul e pictat în mase contrastante, cu o mare unitate de lumină și expresie. Tînărul pictor a prins — într-un gest al mîinii deschise — latura reflexivă a personalității lui. El stăpînește de pe acum acea rapiditate a execuției care, la maturitate, îi va da o alură de prestidigitator; această siguranță tehnică nu se bazează numai pe meșteșugul bine deprins, pe priceperea de a folosi asperitățile pânzei sau trăsăturile de penel în relief, umbrele calde sau reflexele reci, dar de asemenea, și mai întîi, pe facultatea înnăscută de a se decide dintr-o dată, pe loc, fără nici o tatonare, pentru ceea ce poate sluji efectul pe care vrea să-l obțină artistul. Dacă, din punct de vedere al formei, această lucrare a unui băiat foarte tînăr nu oferă nimic excepțional, ea anunță la viitorul Picasso ceea ce este totdeauna îndrăzneț în el, prezența integrală a tuturor mijloacelor sale în momentul chiar cînd se pregătește să le folosească.

17 Copilul încearcă de pe atunci marea temă a operei sale de maturitate, natura moartă, însă farfuria de aramă

plină cu fructe, ulciorul de ceramică în reliefuri, merele împrăștiate pe fața de masă nu fac decît să reflecte prostul gust al epocii, plăcerea îngrămădirilor savante care, în Europa centrală, pornește de la Makart. El pictează pe foarte mici tăblii de lemn peisaje, o pasăre, un om cu un cîine; este destul de sigur de el și chiar atît de apreciat, încît se aventurează să facă portretele prietenilor casei. Apare un moment cînd cariera lui Pablo Picasso se confundă cu legendele ce se nasc de obicei în legătură cu debuturile atîtor genii. Tatăl său îi recunoaște de la început superioritatea. El își dă seama nu numai că nu are ce să-l mai învețe, dar că fiul său dispune, cu ușurință, de ceea ce el și-a înșușit cu greu, și Picasso a rezumat acest moment într-una din acele fraze atît de simple și atît de izbitoare prin nuditatea lor, al căror secret îl deține numai el: « Atunci, el mi-a dat culorile și pensulele lui și n-a mai pictat niciodată ».

Fiul îl zugrăvește în acea perioadă de mai multe ori, într-un fel care explică cel mai bine hotărîrea lui Don José. Îl pictează așa cum a fost, bărbat frumos și distins, dar cu fața brăzdată de cutele pe care nedumerirea i le-a imprimat deasupra rădăcinii fine a nasului. Altă dată relevă în el ființa rătăcită în meandrele vieții, atunci cînd îl prinde într-o poză de delăsare apăsătoare ce pare să-i fi fost obișnuită, rezemat de o masă, cu capul sprijinit în mîna lungă, cu privirea întoarsă — parcă — înlăuntrul său, și cu cealaltă mînă așezată alene dinaintea lui. Renunțarea îi va fi fost dificilă, ca oricărui om legănat de mediocritatea lui, sau, mai curînd, Don José a abandonat efortul, așa cum cineva renunță la un drum anevoios pentru a rămîne la gura sobei? De aici încolo se va ocupa cu de toate, spre a-și umple timpul, dar și spre a-și satisface unele gusturi proprii.

Face pentru fiul său, din carton, hîrtie și clei, cutii, obiecte inutile și stingheritoare. Se amuză de asemenea să înfrumusețeze tot ceea ce-i cade în mînă. Într-o zi, povestește Picasso, a luat un ghips ce înfățișa o italiancă, a ridicat colțurile barișului de pe bust, i-a pictat din nou capul, l-a înfășurat în panglicuțe și i-a lipit pe obraz lacrimi de cristal.

Privindu-l pe tatăl său jucîndu-se astfel cu obiectele și sustrăgîndu-le destinației lor inițiale spre a face altceva, 18

probabil că s'a trezit în copil gustul pentru prefaceri și pasiunea ingeniozității, ce se vor afirma cândva la Picasso. Și poate că el și-a amintit de acea italiancă de ghips atunci când s'a găsit în fața portretului unei *Italienne* din școala lyoneză a secolului XIX. Trecuse aproape o jumătate de veac de când copilul văzuse mâinile lungi și subțiri ale tatălui său meșterind în jurul ghipsului, dar implacabila memorie a lui Picasso nu lasă să se piardă nimic: convenționalul imaginii trezește întrînsul rezonanțe; numai că el înscrie pe marginea figurii un faun cîntînd din fluiet și un Hercule sprijinit pe sînii plasați sus ai modelului.

În felul acesta, începuturile micului Pablo tind în mod curios spre arta lui din prezent: este ceea ce constituie importanța lor.

După o viață ștearsă, Don José avea să moară în ajunul primului război mondial, artizan modest care a știut să pună bazele temeinice ale unei glorii viitoare.

Aceeași virtuozitate precoce, înrudită cu tușa lui Lenbach, cu care sînt executate portretele tatălui său, se observă și în portretul celui mai bun prieten al acestuia: *Doctorul Ramón Perez Costales*. Dacă José Ruiz a fost un pictor mediocru, pare să fi avut în schimb mari calități omenești ce i-au adus afecțiunea prietenilor săi. Copilul își amintește de cei pe care tatăl său i-a cunoscut la Malaga, își amintește mai ales de Don Ramón, medic, care o îngrijise pe sora lui Conchita, bolnavă de difteria ce avea să-i ia zilele. Doctorul se simțea atît de legat de Don José încît, cînd acesta plecă din Corona, se hotărî și el să părăsească acel climat neprielnic și să se stabilească la Malaga, unde trăgea nădejde să-l vadă reîntorcîndu-se, într-o zi, pe prietenul său. Este primul bărbat important căruia Pablo Picasso i-a făcut portretul. Doctorul Ramón Perez Costales este un republican înfocat. În casa lui, privirile autorului lucrării *Visul și minciuna lui Franco* s'au oprit, pentru prima oară, asupra unui drapel spaniol republican: Don Ramón a fost ministrul Muncii și al Artelor în timpul primei republici spaniole. Omul pe care tînarul băiat îl pictează atunci pare să facă parte din acea generație de bărbați cumsecade ce credeau în reforme înfăptuite cu calm. Cu barba lui tăiată după modelul aceleia a lui Franz Joseph, cu privirea lui bine-

voitoare sub sprîncenele încruntate, încarnează tipul funcționarului luminat.

În afară de lucrările lui serioase, băiatul se amuză deservind. Totul se traduce la el în expresie vizuală. Acest univers interpretat îl absoarbe și îl distrează totodată. Nu are decît un singur mijloc de comunicare: « Încă din copilărie, scrisul îi repugna »; la el, imaginea o ia înaintea cuvîntului, ideea se concretizează într-o observație ascuțită. Familia îl îmboldește pe Pablo, cum sînt îmboldiți toți copiii, să le scrie rudelor sale, bunicii lui rămasă la Malaga. El are însă, ca toți copiii, oroare de această corvoadă. Să scrii, dar ce? A exprima prin cuvinte care lui nu-i sînt familiare viața de toate zilele, ar fi ca și cum s-ar cocoța pe picioroange. Tînărul Pablo se achită de povară prin acea imitare a intelectualilor adulți, la care cei mai mulți copii ajung într-o zi sau alta: ținînd un jurnal. O foaie de hîrtie este îndoită, în felul unei reviste. O publicație foarte cunoscută în epocă se numește *Alb și Negru*. Cînd Pablo își redactează foaia sa — nu are decît treisprezece ani — și-o intitulează *Albastru și Alb*. Impresiile fixate de copil sînt destul de remarcabile pentru ca unul din prietenii tatălui său să se hotărască a le trimite unui director de gazetă; acest director nu le dă însă nici o importanță. Foile îndoite vor fi regăsite mai tîrziu în arhivele personale, de nedescurcat numai în aparență, ale lui Picasso. Tînărul cronicar descrie îndeosebi ploaia neconținută din Corona; el are ca țintă oamenii supuși cu resemnare climatului. Femei înfășurate în șalurile lor se aventurează să-și ude picioarele în apă: « Cum se îmbăiază lumea la Betanzos », notează copilul obișnuit cu blîndețea climei din Malaga. În această imitație a unui periodic se exprimă de asemenea oroarea lui de monotonie: se gîndește la eternul porumbel și notează la « anunțuri », deasupra adresei domiciliului familial: « Cumpăr porumbei de rasă ». Astfel, încă de pe atunci se manifestă la el simțul umorului: înainte de a ști să exprime suferința sau revolta, el le învinge prin rîs, prin rîsul acela ce-i va deconcerta mai tîrziu pe admiratorii lui Picasso și care-i va permite să nu se închisteze niciodată pe pedestalul unde ceilalți vor să-l așeze. Copilul pășește în viață, înarmat mai dinainte cu ironia, cu neîndurătorul lui simț al ridicolului.

Unul din ultimele tablouri pictate la Corona rezumă maturitatea înzestrărilor lui: *Fată cu picioarele goale* (proprietatea lui Picasso). E un model ce i-a fost plătit ca unui pictor adult și totodată cadoul făcut unui copil cuminte pentru vacanța de Crăciun. Fetița nu e de loc frumoasă, ea pare mai degrabă obișnuită să-și câștige existența prin munci grele, decît pozînd în fața unui pictor. O zdreanță e încă aruncată pe umerii ei. Mîinile sale, mîini de copilă, dar obosite de muncă, i se odihnesc pe genunchi. Picioarele goale, picioare mari ce-au umblat prea mult, se sprijină, grele, pe pămînt. « Fetele sărace de pe la noi umblă totdeauna cu picioarele goale, și micuța avea degetele umflate de degerături », își amintește Picasso. Fața cu ovaluri copilărești e mohorâtă, colțurile gurii îi atîrnă în jos ca la copiii certați prea adesea și care nu știu să se apere împotriva muștrărilor nedrepte. În mijlocul acestor trăsături, ce exprimă suferința, numai ochii deschiși larg au ceva frumos, cu toate că privirea e fixă, resemnată înainte de vreme. Un băiat de paisprezece ani și o fetiță obosită s-au aflat într-o zi față în față. Cum de a simțit acest băiat favorizat de destin, cum de a simțit fiul acesta răsfățat durerea neputincioasă ce se ascunde într-o ființă amuțită? Ochii lui Pablo Picasso înțeleg mai mult decît poate să pătrundă tînărul său creier. În acest trup căruia nu-i e îngăduită odihna e ceva dintr-un bulgăre de pămînt gras: o senzualitate animală, care e o așteptare dezarmată. Înainte de a veni vremea lui, înainte de gloria sa, Picasso e alături de aceia care nu știu să-și spună că sînt doborîți.

II. PERMANENȚA LEGILOR CREATOARE

1896—1900

Adevărata carieră a lui Pablo Picasso debutează printr-un tur de forță care nu este de loc pentru unul ca el. Școala de Belle-Arte din Barcelona, instituție faimoasă, fondată în 1775, își etajează studiile pe două paliere de pregătire artistică: secția de desen în general duce la studiile superioare consacrate antichității, modelului viu, picturii. Pentru a intra dintr-o dată în cea de-a doua secție, trebuie să treci un examen ale cărui exigențe sînt atît de mari, încît li se acordă o lună întreagă candidaților spre a întocmi un desen. « Eu l-am terminat în prima zi, povestește Picasso; l-am privit îndelung, m-am gîndit bine la ceea ce aș fi putut să mai adaug, dar n-am mai găsit nimic de adăugat, într-adevăr nimic. » Ochii i-au devenit visători, pare că vede încă desenul; după mai bine de o jumătate de veac, el ridică puțin capul, cum va fi făcut și copilul de atunci, cînd s-a încredințat că nu mai avea nimic de corectat la lucrarea sa. Pe chipul lui se citește încă nedumerirea pe care o încearcă totdeauna în fața unui mod de a lucra străin de al său, în fața încetinelilor de neînțeles pentru rapiditatea sa.

Această tensiune extremă a efortului, care este legea lui creatoare, nu concepe continuitatea unei munci de lungă respirație, ea este o înălțare ce se consumă într-un elan. El pictează o pînză mare într-o singură zi, așa cum copilul termina în decurs de numai o zi o lucrare pentru care se cerea o lună. Unui prieten care-l întreba în timpul din urmă dacă terminase una din ver-

siunile *Femeilor din Alger* schițată în ajun, i-a răspuns cu un surâs ușor: « Terminată? Da, dacă vrei; pentru Michelangelo, de pildă, asta n-ar fi o pânză terminată, dar pentru mine este ». În viziunea transcrisă într-un singur efort frenetic, nu mai e nimic de reluat, nici de adăugat. Dacă această viziune nu-l satisface, dacă ea i se pare incompletă, susceptibilă de a fi lărgită, modificată, pornește a doua zi la o variantă apropiată a aceleiași subiect; dar ceea ce a fixat în ziua aceea pe pânză este complet în sine, echilibrat în diferitele sale părți, de o unitate bine calculată. A spus totul într-o singură țîșnire pe care nu poate s-o mai schimbe fără a-i dezechilibra unitatea. Dacă simte nevoia să o spună într-altfel, în termeni noi, o ia de la început, și urmează un alt tablou.

Cu acest examen de intrare în clasa superioară din La Lonja se stabilește o dată pentru totdeauna legea creației a lui Pablo Picasso. Rapiditatea lui de execuție nu este numai măiestrie însușită foarte de timpuriu a meseriei sale, numai ascuțime de observație, siguranță a trăsăturii, stăpînire a pensulei într-o mîină ce n-a tremurat niciodată; ea se datorește mai ales clarității viziunii care este, la el, desăvîrșită. Dacă această continuitate a liniei — una din virtuozitățile lui Picasso — pare a se înrudi cu magia și cu un fel de senzualitate, dacă tratarea la care supune o pânză sau o bucată de hîrtie are ceva dintr-un viol, nu impetuositatea, în mod constant legată de temperamentul său masculin, este aceea care determină țîșnirea unei opere, ci luciditatea lui. Această luciditate, acest mecanism declanșator cerebral al unui misterios proces creator, este una din cheile lui Pablo Picasso.

El însuși știe că această luciditate și această acuitate înrădăcinate în el sînt factorii determinanți ai artei sale. « Se crede că un pictor e un veșnic agitat! » a spus el într-o zi, rîzînd. Și i-a surprins pe toți cei care au crezut că văd în el o furtună prefăcută în om. Medicii care l-au examinat și i-au întocmit chiar encefalograma au descoperit că este ciudat de echilibrat; iar chiromanții ce s-au aplecat asupra mîinilor sale de magician l-au găsit de un calm imperturbabil. Pentru a ilustra această trecere de la viziune la forma ei definitivă, Picasso a schițat într-o zi unul din acele gesturi caracteristice lui,

care materializează, și, ca să spunem așa, pun în scenă, ceea ce altul ar fi demonstrat prin lungi explicații laborioase. « Totul pornește de aici », și arată cu mâna spre frunte. « Înainte de a ajunge în vârful creionului sau al pensulei, trebuie ca totul să se afle în vârful degetelor, fără să se piardă nimic », și își freacă vârful degetelor ca pentru a apăra misterioasa căldură ascunsă în ele.

Picasso avea să treacă mai târziu prin impasuri, să se abată de la drumurile pe care le apucase — asta însă numai pentru scurtă vreme — avea să-și angajeze întreaga ființă, să se întărească; întocmai ca la acel examen de la Barcelona, el nu va șovăi niciodată asupra a ceea ce voia să facă imediat, asupra a ceea ce era pentru el o necesitate a momentului.

Don José se stabilise cu întreaga familie la Barcelona, oferindu-i-se prilejul să-și schimbe catedra cu un profesor de la Școala de Belle-Arte, care prefera să se mute la Corona. Cu toate că postul de la Barcelona era mai bine plătit, Don José nu e totuși mai fericit în acest oraș, pe atunci cel mai animat din Spania, decât fusese sub cerul mohorât al Coronei. Tînjea totdeauna după plăcerea de a trăi la Malaga. Se simte dezrădăcinat. De fapt el regreta posibilitățile sale din tinerețe, pe care nu știuse să le fructifice. Pictorii, prietenii lui, își urmașeră drumul lor, în timp ce el rămăsese de o parte. Ceilalți au ajuns la Academie, se bucurau de succese și de situații materiale demne de invidiat, se vorbea despre ei în ziare, și își uitaseră prietenul cantonat în mediocritatea lui. Dezrădăcinat, José Ruiz se simțea probabil și un ratat. Nu mai picta nimic. Fiul său își aduce aminte de descurajarea lui de om înșelat de destin: « Nici Malaga, nici tauri, nici prieteni, nimic ».

Pablo, el însuși, pare dezamăgit de acest prim contact cu un mare oraș. Nu are decât cincisprezece ani. Nu e influențat de nimeni și de nimic. Nu e încătușat de nici un tipar tradițional. Ar putea fi predispus tuturor influențelor care, la Barcelona, se încrucișează unele cu altele, multiple și contradictorii: nu le suferă decât în felul său, urmărindu-le pe toate și în același timp impermeabil la toate.

Totuși, plimbîndu-se pe străzile Barcelonei, se lovește de un fenomen unic în lume, acel paroxism al *moderns* 24

*style-ului** pe care Gaudí l-a imprimat acolo în piatră. Cassou a spus: «Antoni Gaudí e unul din acele personaje excentrice, pe care le produce în mare număr Spania, ce par să folosească în viața și activitatea lor, la limita dintre nebunie și înțelepciune, procedee magice». El este o sfidare aruncată celor mai vechi tradiții arhitecturale, legilor înseși ale materiei, raporturilor cele mai strânse dintre om și spațiu. Printre influențele venite dinafară, Barcelona o suferise deja pe aceea a neogoticului, cu frontoanele sale semețe, cu acoperișurile înalte și cu turle ascuțite, ce nu se potriveau cu cerul mediteranean. Gaudí se inspiră și el din gotic, însă într-un fel care tulbura esența însăși a structurii acestuia, eliminând contraforții și stâlpii de susținere, un gotic de operetă, mai plauzibil în pînză și mucava decît în piatră sau cărămidă. Neverosimilul, ce caracterizează construcțiile lui Gaudí, dă impresia de factice, amintind perspectivele înșelătoare de pe scena unui teatru sau dintr-un film, și unul din biografii lui a subliniat pe bună dreptate că acele culoare fantasmagorice din Casa Batlló se vor regăsi mai târziu — probabil fără nici o influență directă — în decorul expresionist din *Doctorul Caligari*. Această tratare dezinvoltă a materiei care dă pietrei iluzia de mișcare, care face acoperișurile grele să se onduleze ca o foaie de tablă în bătaia unui vînt puternic, coloanele să se încline și hornurile să se mlădieze, care dă rocilor un aspect animal și fierului forjat opulența plantelor grase, se putea întipări cu putere într-o imaginație încă tînără. O viziune picturală nouă putea fi înrîurită de această arhitectură policromă, de acele cioburi de faianță colorată care se confundă, în balustrada parcului Güell, cu oglindirea orizontului; dar lipsa de măsură a acestor extravagante pare că nu l-a încîntat pe foarte tînărul Pablo Picasso.

Cu toate astea, în această artă îndrăzneță a lui Gaudí se întrevăd multe aventuri artistice de mai târziu. Expresionismul, poate, a pornit de la ea, după cum suprarealismul și naturalismul se vor fi inspirat, poate, din această îngrămădire de sculpturi de pe fațada bisericii Sagrada Familia, executate după fotografii sau mulate pe viu.

* Stil de la sfîrșitul veacului XIX, denumit și «fin de siècle» (sfîrșit de secol) (n.r.).

Se găsește la Gaudí chiar acea apropiere de arta primitivă care mai târziu avea să preludeze cotitura hotărâtoare a picturii lui Picasso. « Originalitatea, a spus Gaudí, este întoarcerea la origini. » Conurile ametoitoare prin care el a încoronat templul din Sagrada Familia se inspiră de la construcțiile negre din Africa Ecuatorială, imitate de dînsul pentru prima dată în proiectul pentru Misiunea franciscană din Tanger.

În afară de această căutare de forme inedite, în experiența lui Gaudí, luată în ansamblul ei, mai este și un alt aspect ce poate fi considerat ca susceptibil de a-l fi izbit pe Picasso: acea tendință de înfăptuire a imposibilului însuși, acea virtute a unui vis dezlănțuit care devine materie. Gaudí datorează unei împrejurări rare — întâlnirea lui cu cel mai puternic senior din Barcelona, contele Eusebi Güell — posibilitatea de a da întrupare monștrilor din imaginația sa, împrejurare pe care Cassou o compară atît de just cu aceea care a făcut din Ludovic al II-lea de Bavaria protectorul lui Richard Wagner. Acest triumf al imposibilului va fi încurajat oare el, mai mult sau mai puțin conștient, viitoarele îndrăzneli ale lui Picasso, așa cum avem tendința să credem? Picasso neagă orice influență a artei sau a exemplului lui Gaudí. « Nu, n-am fost cîtuși de puțin impresionat de arta sa. El n-a avut nici o înrîurire asupra mea în tinerețe. » Și după o clipă: « Dimpotrivă, poate tocmai contrariul s-a întîmplat ». În expoziția postumă a operelor lui Gaudí, organizată la Barcelona, unele din proiectele sale denotă clar influența unui artist mai tînăr asupra unui maestru experimentat. « E curios, nu-i așa? » adaugă Picasso, gînditor. Gaudí trecuse de patruzeci de ani cînd băiatul de cincisprezece ani venise la Barcelona, el era celebru, pe cînd tînărul Pablo avea să fie încă multă vreme un necunoscut, dar bătrînul, înainte de a muri, în 1926, aproape de șaptezeci și cinci de ani, avea să se inspire de la această tînără forță pe lîngă care pășise, poate, cîndva, fără să știe.

Barcelona, port mediteranean, primește, ca orice port, toate excesele și, se pare, mai ușor pe cele rele decît pe cele bune. Ceea ce îi e particular acestui oraș, spune Cassou, este « că ignoră bunul gust. . . Mai mult încă, prostul gust se afirmă aici într-un chip foarte agresiv ». Tînărul Pablo nu poate, desigur, să judece ambianța în

care e aruncat, dar el își dă seama, de pe atunci, sau în orice caz presimte, că acești primi ani trăiți la Barcelona nu sînt de loc favorabili muncii lui. O dată, regăsind un peisaj datat 1896, Picasso va avea o tresărire neplăcută: «Detest această perioadă a studiilor mele. Ceea ce făceam mai înainte era cu mult mai bun», îi va declara el lui Kahnweiler.

În acest an 1896, nu vrea sau nu mai poate să lucreze acasă. Don José închiriază pentru el, ca pentru «unul mare», un atelier în calea La Plata. Schimbînd locul unde lucra, băiatul n-a scăpat totuși de sub tutela tatălui său. Subiectele pe care le alegea, la îndemnul acestuia, sînt dintre cele mai conformiste, iar execuția lor e cum nu se poate mai convențională. Tablourile lui se bucură de un anumit gen de succes pe care-l viza bătrînul. Acestea sînt: *Prima comuniune*, trimis și primit la expoziția municipală din Barcelona în primăvara lui 1896 (colecția dr. Vitalto, Barcelona); *Copilul din cor* (colecția Sala, Malaga); *Omul cu lampă* (colecția Llobet, Barcelona); *Două rățuște*, un mic tablou pe care tatăl său îl trimite la o expoziție din Malaga unde obține un premiu. De aceeași factură, datînd din același an, este micul *Portret al Lolei*, sora sa, pe care l-a păstrat artistul. Fetița, așezată cu o păpușă pe genunchi, are trăsături comune cu fratele ei, nasul mare, buza superioară subțire cea inferioară cărnoasă. Tonul întunecos al ansamblului domină o anumită căutare delicată în redarea coloritului rochiei fetei și a interiorului, fără îndoială familial, unde se distinge pe perete, după moda vremii, o stampă și niște evantaie japoneze.

S-ar spune, ca mărturie a unei asimilări complete, că prin el pictează gustul timpului. Acest mod convențional — care mai tîrziu îl va surprinde pe Picasso însuși — caracterizează și desenele în tuș și în cărbune sau acuarelele sale de atunci: *Fată citind*, *Bărbat în picioare*, sau *Lacul din parcul Barcelonei* cu cele trei lebede pe apă și grațioasa femeie cu umbrelă sprijinită de balustradă. Una din primele pînze mari pe care le pictează în acea vreme, cu personaje de mărime naturală, este *Atacul la baionetă*. Tabloul este imens, încît nu poate încăpea pe strîmta scară a imobilului și trebuie să-l coboare pe fereastră, legat cu cordoanele de la jaluzele, spre marele haz al trecătorilor.

Această scenă de luptă, cea dintâi lucrare mare a viitorului creator al *Guernicăi*, n-a fost socotită demnă, chiar și pentru lipsa lui de experiență juvenilă, să fie păstrată. În anul următor pictează peste ea un subiect mult mai pacific, intitulat, la început, modest: *Vizită la o bolnavă*. Tatăl său continuă să-i dea sfaturi în vederea unui succes așa cum îl vedea el. Bătrînul îi sugerează ideea compoziției și chiar îi servește de model pentru medicul bărbos și distins ce ia pulsul unei bolnav deasupra căreia se apleacă o soră de caritate, cu un copil în brațe. Intitulat pompos, conform cu împrejurarea: *Știință și Caritate*, tabloul e trimis la expoziția de Belle-Arte din Madrid, unde obține o mențiune.

Picasso nu are nici o indulgență pentru căutările debuturilor sale și, cum simțul lui de ironie se exercită atît asupra lui însuși cît și asupra altora, își amintește cu un zîmbet sarcastic că un critic al vremii rîsesse pe seama «acestui doctor care ia pulsul unei mînuși. . . »

În același an 1897, de bună seamă încurajat de modestul lui succes, tînărul Pablo pleacă la Madrid. Izbutește tot așa de ușor ca și la Barcelona să intre în cursul superior al Academiei San Fernando, făcînd în cîteva ceasuri un lucru de cîteva zile. Niște rude înstărite i-au plătit drumul și au pus mînă de la mînă ca să-i ușureze șederea acolo; această pomană a bogaților e o adevărată mizerie: «Cîțiva pesetas, povestește el, abia ca să nu mori de foame, nimic mai mult ». Începe de pe atunci să cunoască privațiunile. Departe de ai lui, care-l vedeau pornit pe calea succesului, prevestindu-i burse și premiul Romei, tînărul se revoltă. Nu mai lucrează la Academie. El știe că școala lui e în altă parte. Rudele profită de indisciplina lui spre a-i tăia subsidiile. Singur tatăl, «sărăntocul » continuă să-l ajute, cu ce putea și el, își amintește Picasso.

În primăvara lui 1898 se îmbolnăvește. Scarlatina îl pune la grele încercări pe tînărul adolescent. Lipsa de vlagă ce-l cuprinde îl deprimă. Resimte de pe atunci acea stare de alarmă a unei ființe ce se înarmează împotriva bolii, sau mai bine zis acel simțămînt de a-și aduna toate puterile, de a-și concentra plenitudinea forțelor totdeauna disponibile, care-l va face, de-a lungul întregii sale vieți, să se neliniștească la fiecare slăbiciune fizică, atît a lui cît și a alor săi.

Spre a se întrema, acceptă invitația unui prieten, pictorul Manuel Pallarés, să petreacă un anumit timp la el, la Horta de San Juan, unde va rămîne mai multe luni. Acolo, participă la viața satului în chipul cel mai firesc. Nu numai curiozitatea, normală la un tînăr ca el, sau interesul repede stins al citadinului, îl îndeamnă să ia parte la muncile fermei și ale cîmpului, ci dorința de a cunoaște îndeaproape factorii permanenți ai vieții, succesiunea anotimpurilor, viața animalelor, natura lucrurilor ce nu dezamăgesc prin precaritatea lor. Acestea vor fi, întotdeauna, pentru acest viitor parizian de adopțiune, ca un echilibru necesar spre a rezista în lumea factice a unui mare oraș. La Horta, tînărul Picasso învață să îngrijească de găini, să mulgă o vacă, să oblojească un cal, să scoată apă din puț, să strîngă surcele, să fiarbă orez și să facă un nod solid. « Tot ceea ce știu, am învățat în satul lui Pallarés », spune el. Cunoașterea acestor îndeletniciri umile nu este singurul cîștig al șederii lui acolo. Aproximarea de firea lucrurilor e o obișnuință ce-i va călăuzi viața.

E întotdeauna în Pablo Picasso ceva ce evocă omul dornic să trăiască în aer liber. Pare că a înmagazinat în el mari rezerve de soare și vînt, gesturile lui sînt din acelea care au nevoie de spațiu: dacă n-am ști nimic despre el, am crede că avem a face cu un om de la munte sau cu un marinar. Poate să stea zile întregi, și chiar săptămîni, în atelierul său parizian, poate să nu privească decît pe fereastră cerul mohorît, acoperișurile negre sau copacii desfrunziți, el are, totuși, cînd intră într-o încăpere, aerul unui om care se întoarce dintr-o lungă hoinăreală, iar pasul, păstrînd ritmul călcăturilor largi, aduce în veșmintele sale suflarea vîntului, căldura soarelui sau mirosul plăcut al ploii.

O schiță a lui ni-l arată așa cum era în acel an 1898. În silueta aceasta a unui băiat de șaptesprezece ani, care desenează șezînd, e încă ceva din stîngăcia adolescențului, cu capul țeapăn, cu pumnii osoși. Nu pare a face corp comun cu costumele sale de oraș, cu gulerul tare, și cu larga sa cravată de artist; părul, despărțit la mijloc printr-o cărare, e prea proaspăt aranjat, dar în fugara schiță se observă tenacitatea ce-i este proprie și fixitatea privirii îndreptată asupra lucrului.

La întoarcerea din Horta, lucrează la un prieten ceva mai în vîrstă decît el, Joseph Cardona Iturro, care se dedicase sculpturii. Prietenul său era sub influența prerafaeliților germani, îndeosebi a lui Overbeck, dar mai mult decît teoriile estetice la modă, pe tînărul Pablo îl interesează tehnica meseriei lui. « Pictează și desenează, neistovit. » Cînd Jaime Sabartés vine să-l vadă, îl găsește « îngropat într-un morman de desene »; drumurile unui creator și al prețiosului său biograf se întîlnesc atunci. Picasso va intra în posteritate, cu opera și ființa lui umană, dar mai ales cu debuturile lui, luminate toate de grijulia rază a unei afecțiuni niciodată dezmințită.

Atelierul unde lucra atunci nu era decît o odăiță din apartamentul unei corsetiere, mama lui Cardona. Picasso, pasionat din totdeauna de îndemînarea degetelor, de mișcările ingenioase ale mîinilor, privește lucrătoarele cosînd butoniere la lungile corsete cu balene ale epocii, tipare rigide menite să mențină formele feminine. Manevrea el însuși mașina a cărei precizie îl amuză, căci e nerăbdător să atingă cu palmele sale tot ceea ce fac ceilalți, din plăcerea pentru materia cea mai umilă. Fiecare dintre prietenii săi l-a putut vedea cîndva, cu uimire, pe Picasso împletind un fir de sîrmă sau înfășurînd o bucătică de hîrtie pentru a zămisli din ele un chip omenesc sau un obiect oarecare, și l-au văzut făcînd aceasta, pe jumătate distrat, în momentele cînd conversația din jurul lui înceta deodată să-l mai intereseze. Pablo Ruiz Picasso — așa semna — dovedește de pe atunci anumite însușiri permanente. La optsprezece sau nouăsprezece ani, face parte din elita literară și artistică a Barcelonei, ai cărei cei mai mulți reprezentanți sînt mai în vîrstă decît el. A fost adoptat de exclusivismul catalan nu fără mici ciocniri. El este andaluz, și prin aceasta suspect, ca un fel de torero sau gitan. Totuși, se impune, fără ca mai tîrziu cineva să fi putut spune de ce acest tînăr necunoscut s-a bucurat de o asemenea trecere. Nu e comunicativ, ci mai de grabă închis, nu se arată predispus afecțiunilor sau mărturisirilor, e înclinat mai mult spre butada răutăcioasă, decît spre compliment. Este o prezență. Și se mulțumește cu asta. Va deveni din ce în ce mai mult o prezență impunătoare.

Suferă în felul său, acaparator și totodată selectiv, influența mediului în care trăiește. Curentecele mai diverse ce se înfruntă la Barcelona pornesc toate de la aceeași sursă: punerea în discuție a unei epoci de securitate materială. Ceva bolnăvicios plutește în văzduh, provocat de ceea ce moare sau se veștejește în acest sfârșit de veac decadent. Ca pretutindeni, de altfel, această neliniște sentimentală și spirituală este aruncată ca o sfidare la adresa omului din veacul al XIX-lea, cu mîndria cuceririlor lui industriale, cu tihna lui burgheză, legănată de certitudini și de valori imuabile, poate fără a se bănuia că, de fapt, atîția fermenți noi nu puteau să se nască și să prospere decît pe crusta întărită a stabilității.

Sfidarea aceasta răscolitoare e la ordinea zilei. « Sfînta Neliniște fie cu voi! » predica atunci, firește cu majuscule, Eugenio d'Ors. Sămînța cea mai virulentă vine din nord, din Catalonia. Influența lui Nietzsche se exercită imperioasă asupra gîndirii barcelonezilor. Pictorul Santiago Rusiñol, cu care Picasso va fi în legătură mai tîrziu, exaltă « triumful omului stăpînit de un legitim orgoliu iconoclast », dreptul lui « de a smulge vieții viziuni fulgerătoare, dezlănțuite, paroxistice... de a traduce în paradoxe smintite evidențe eterne, de a trăi anormalul și neobișnuitul ». Tot din Germania vine și acea mitologie a forței care se afirmă de la început prin triumful lui Wagner, cîntat în cele mai multe concerte și ale cărui opere, tetralogia, *Tristan și Isolda*, sînt puse în scenă pretutindeni.

Nostalgia unui trecut mitic, a unui ev mediu încețoșat ce frămînta Germania, este cu atît mai accesibilă catalanilor cu cît ea corespunde mișcării autonomiste care vede în evul mediu veacul de aur al independenței naționale. Ca peste tot în alte părți, decadenței, atît de mîndri de sensibilitatea lor morbidă, se consideră urmașii melancolici ai supraoamenilor de altădată. Două mișcări contradictorii, de origine nordică, se fac simțite la Barcelona: de o parte, reculul în fața atmosferei bolnăvicioase a prezentului; și punerea în discuție a ordinii stabilite, care înaintează spre viitor cu îndrăzneală prea repede însușite, devenite prea repede evidențele de mîine. Teatrul barcelonez își deschide și el porțile la răzvrătirile lui Ibsen, circumscrise condițiilor momentului, cînd drama burgheză a stîlpilor societății, a femeilor neînțelese

și a fiilor sacrificați unei ipocrizii vicioase, este socotită dramă socială.

Îndeosebi în domeniul plastic e mai sensibilă orientarea către nord. Prerafaeliții englezi, cu pretinsa lor descoperire a unei inocențe picturale pierdute, își exercită întreaga lor influență în sensul artificialului. La această înrîurire se adaugă aceea a prerafaeliților germani, cărora li se acordă o atenție deosebită. O revistă de avangardă consacră un număr special lui Heinrich Vogler, pe atunci încă la debuturile lui. Un simbolism drapat în faldurile unui mister prea facil, ale aluziilor prea evidente, se impune, solemn, prin falsele profunzimi ale lui Böcklin. Eroarea cu privire la esențialul viziunii plastice este la fel de totală, la fel cu aceea privind conținutul ideologic. Gustul dominant se supune contorsiunilor de rigoare. Arabescurile decorativului îl îndepărtează de căutarea realului. La Viena, i se va spune « Jugendstil »; pentru gustul latin, care-i va suferi și el puternica amprentă, va fi stilul denumit « nouvelle ». Cîțiva catalani avizați atrag atenția asupra primejdiei pe care o prezintă pentru gustul public al epocii această latură factice a aspirațiilor artistice și literare, această optică de împrumut. Tinerii dornici de încurajări mutuale se întîlnesc prin cafenele și taverne unde își petrec în discuții estetice pasionate serile lungi și nopțile pline de zăpușeală. De pe acum, acest decor al vieții nocturne joacă un mare rol în primele lucrări ale lui Picasso. Micul tablou pictat în 1897 în tușe rapide și viguroase înfățișează un *Interior de cafenea* îmbîcsit de o lumină albăstruie (colecția Junyer Vidal, Barcelona), *Cabaretul Paralelô* din 1899 (colecția Barbey, Barcelona), cu petele sale de culoare în relief, redă atmosfera unui local de petrecere, al cărui aspect este cam același în toate părțile. Picasso abordează astfel, ceea ce, în anii care vor urma, va fi lumea lui particulară.

Centrul favorit al artiștilor, căruia îi vor conferi o efemeră celebritate, un local jumătate restaurant, jumătate cabaret, a fost numit de fondatorii lui, majoritatea pictori, actori sau scriitori, « Els Quatre Gats » (La Patru Pisici). Denumirea se datora unei glume pesimiste: « Nu veți fi patru pisici », decretaseră prietenii, ceea ce echivalează cu expresia franceză « il n'y aura pas un chat » (nu se va alege nimic din voi). Numele amintește de asemenea

localul Chat Noir (Pisica Neagră) din Paris, căci principala animație, Moș Romeu, tocmai se întorsese din Paris unde legase prietenie cu Aristide Bruant. Personaj foarte colorat, silueta lui pitorească ispitise pe mulți dintre prietenii săi pictori. Ricardo Opisso, desenator talentat, îi face într-o zi un portret în cărbune, unde el este așezat alături de Picasso, pe care Moș Romeu, cu barba lui mare încadrând o față slabă, cu nasul acvilin și cu sprâncenele mefistofelice, îl domină prin statura sa înaltă. Pletele lui lungi, pălăria cu boruri largi, lava-liera mare și silueta sa strânsă într-un pardesiu, îi dădeau lui Romeu o alură de veritabil artist, cu toate că n-a fost decât un pictor foarte mediocru, care a încercat meseriile cele mai diverse. A fost profesor de gimnastică, pasionat de sport și în primul rând de bicicletă, hangiu la Paris, apoi mînuitor de marionete la Chicago, pentru a sfîrși înainte de vreme, bolnav și sărac, ca garajist. Împins de gustul lui pentru insolit, Picasso se va împrietenii cu un om care, în ciuda capului său grav de apostol, era totdeauna gata să se lanseze în aventurile cele mai caraghioase. La făcut portretul în acuarelă și la desenat de mai multe ori; într-un afiș pentru «Els Quatre Gats» îl vedem tronînd într-un fotoliu, cu o pipă mare în gură, înconjurat de prietenii lui, printre care Picasso însuși și Sabartés. Tot Picasso a desenat, cîțiva ani mai tîrziu, anunțul pentru nașterea ficei lui Moș Romeu.

«Els Quatre Gats» devine în acea vreme pentru Picasso un al doilea cămin. Un cămin foarte animat, căci, în pofida glumelor descurajante, acest cabaret se bucură de o vogă strălucită. Ca să atragă publicul, Romeu îi încredințează lui Miguel Utrillo sarcina de a da reprezentații cu umbre chinezești, înjghebează chiar un teatru de marionete unde se reprezintă, în fața unei săli tixite, piesele literatorilor barcelonezi cei mai cunoscuți, precum și acelea ale lui Richopin. Albeniz însuși acompănia la pian jocul marionetelor.

Dacă inspirația ce-l călăuzea pe Moș Romeu era pariziană, realizarea ideii lui este, conform gustului vremii, de un caracter strict germanic. Localul e instalat într-una din acele clădiri în stil neogotic, mult prețuit pe atunci, interiorul e decorat după modelul berăriilor germane, cu grinzi aparente, cu lespezi de faianță, cu mobile grele,

cu obiecte din aramă atârinate pe pereți, și singura notă de modernism, de altfel foarte personală, este dată de o imensă pictură reproducând silueta donquișotescă a lui Moș Romeu alături de a mult mai mititelului Ramón Casas, călări pe un tandem, această pasiune a epocii. Ambianța vrea să fie mai ales romantică. Desenul ce însoțește lista de bucate arată caracterul pe care doreau să îl imprime. Este o sală vastă, primitoare, cu mese rustice, cu pomuleți în ghivece de ceramică, cu o mare ușă în fund, sub o boltă arcuită, asemenea tuturor intrărilor în cramele de bere nemțești. În primul plan stă, în fața unei stacane plină cu bere spumoasă, un tânăr al cărui păr blond cade în bucle bogate de sub o pălărie cu boruri largi, cu pantaloni în carouri foarte lăbărțați, cu o redingotă foarte albastră, tânăr romantic cu orice preț, ținând în mână un baston noduros de pelerin, pe care o doamnă, într-o imensă mantilă galbenă, așezată la o masă vecină, cu un cățeluș minuscul la picioarele sale, îl privește cu bunăvoință, sub căutătura muștrătoare a însoțitorului ei bărbos. Inscripțiile sînt în litere gotice și, în ciuda textului catalan, ai putea să te crezi chiar în inima orașului München. Desenul, executat în peniță și apoi colorat, poartă data 1898 și e semnat: P. Ruiz/Picasso.

Obişnuinţile locului sînt în cea mai mare parte mai în vîrstă ca el și au nume cunoscute. Spre a spori prestigiul localului prin consemnarea prezenței lor, portretele le sînt înșirate pe pereți. Aceste crochiuri făcute la repezeală, dar cu trăsături de virtuos, se datoresc mîinii lui Picasso. Printre artiștii mai în etate, cu bărbie ce le depășesc vîrstele, după moda timpului, figurează prietenii apropiați ai lui Picasso, Jaime Sabartés, Ramón Pichot, cu șepcuța lui de apaș, Manolo Hugué, cu privirea sumbră, Carlos Casagemas cu profil famelic, cu nas imens și bărbia insuficientă. Casagemas e acela de care Picasso e nedespărțit în acea vreme; e doar cu un an mai mare ca el. Cu sufletul deschis tuturor aspirațiilor literare ale epocii, receptiv la tumultul de idei ce-l agită pe tânărul Pablo, situația lui materială îi îngăduie să aibă totdeauna timp de a-l asculta pe acesta și de a-l însoți în lungile lui hoinăreli pe străzile Barcelonei. Într-un desen din 1899, Picasso a prins un moment din această prietenie ambulantă. E o zi friguroasă, el pare mai sensibil la temperatura

de afară, căci e înfășurat într-un lung pardesiu al cărui guler ridicat îi ascunde fața, în timp ce Casagemas e îmbrăcat doar cu un veston scurt. Trupurile lor, cu genunchii îndoiți ai unor oameni care au umblat prea mult pe străzi, sînt istovite. Pe aceeași pagină se află un desen, la prima vedere independent de celălalt, căci e încadrat într-un dreptunghi din linii groase. În acest chenar, două femei, cu părării înalte și cu păr bogat, se plimbă și ele împreună; cea mai tânără, legănîndu-și provocator șoldurile, pare a le face în necaz următorilor.

Resursele de care dispune îi îngăduie lui Casagemas să închirieze, în 1900, un atelier. Picasso pleacă atunci de la corsetieră și se mută cu prietenul său, împărțind pe din două cheltuielile. Acest atelier se află la ultimul etaj al unei case vechi, în partea de sus a orașului. Camera e mare și mijloacele bănești ale tinerilor nu le ajung ca s-o mobileze. Atunci Picasso umple pereții cu picturi. Pictează mobilierul care lipsește, dulapuri grele, canapele. Picturile se revarsă pînă la scară, unde trebuie să servească drept ghid unor eventuali amatori. Portretele înșirate pe pereții de la « Els Quatre Gats ». au atras atenția asupra lui Picasso. Un critic le menționează în ziarul *Vanguardia*, și cu această ocazie artistul își vede pentru prima dată numele tipărit. Opera lui a evoluat de un an sau doi încoace, pare să datorită schimbării mediului. Modul convențional din anii lui de studiu a fost depășit, s-ar zice de la o zi la alta. Schimbă și subiectele. *Scene din viața de boemă* este titlul unei serii de desene colorate pe care le execută acum cu trăsături largi pe penel. Chiar cînd face, în 1899, *Portretul Lolei*, sora lui, o tânără fată cu aerul precoce de doamnă, o pictează cu părul bogat strîns în vârful capului și cu un gest prețios (Muzeul modern din Barcelona), sau într-un interior, așezată pe o canapea (proprietatea lui Picasso), în aceeași factură elegantă, în planuri largi, în care e pictat interiorul de la « Els Quatre Gats », sau *Întîlnirea* a două doamne (colecția Sala, Barcelona) din același an. În această tehnică nouă se reflectă mai multe influențe îmbinate. Planurile mari plate din *Întîlnire* se inspiră din stampele japoneze care cunosc aceeași vogă la Barcelona ca și la Paris, așa cum o arată interiorul casei părintești din *Portretul Lolei*.

Tendința de alungire, care se manifestă acum la el, plutește în aer. Curentului de întoarcere spre trecut, foarte puternic pe atunci, catalanii i-au adăugat, ca un aport propriu, reabilitarea lui El Greco, căzut în uitare sau depreciere. Santiago Rusiñol izbutise să cumpere la Paris două tablouri de El Greco: *Sfântul Petru* și *Sfânta Magdalena*. În 1893, aceste tablouri au fost aduse în cadrul unei procesiuni solemne, la Cau Ferrat, purtate pe tărgi. În timpul acestui mare eveniment artistic, Picasso nu avea decât doisprezece ani. Dar pictorii care transportau tărgile cu valoroasa încărcătură vor fi mai târziu obișnuiții localului « Els Quatre Gats »: Moș Romeu, Ramón Casas, ale cărui portrete viguroase și afișe inspirate de șederea lui la Paris se vor bucura de un mare succes la Barcelona, și, printre alții, elevul lui Casas, Ramón Pichot.

Primul semn al influenței formale a lui El Greco asupra lui Picasso se reflectă în micul pastel *Mamă și fiu* din 1898 (colecția Stransky, New York), prin alungirea personajelor, prin felul cum copilul pare lipit de mama lui și prin mantia ale cărei cute participă la mișcarea ascendentă. Ea apare de asemenea într-un desen din același an, *Bătrîn cu un copil bolnav*, care tinde spre proporțiile alungite. Dar aici distribuția planurilor în alb și negru are o amprentă vizibil nordică. Această influență, a prerafaeliților englezi și a artei grafice germane, se impune cu putere asupra lui în acea perioadă. Este o opțiune temporară, datorată probabil unui concurs de împrejurări. La Barcelona apar atunci două reviste artistice, *Pel y Ploma*, urmărind mai ales ceea ce se petrece la Paris, și *Juventud*, a cărei prezentare însăși, chiar de la caracterele gotice ale titlului, marchează filiația germană.

În *Juventud* e publicată, la 19 iulie 1900, prima reproducere a unui desen de Picasso. Desenul este făcut la comandă, menit să illustreze un poem prerafaelit englez, poem mediocru scris de un autor uitat, datorându-și supraviețuirea desenatorului, ales la întâmplare sau grație intervenției vreunui prieten. Același hazard, puțin malițios, a făcut ca primul desen de Picasso ajuns la cunoștința publicului să fie o ilustrare la un poem cu titlul caracteristic pentru vremea aceea: *Strigătul*

fecioarelor, în care se cerea, prin pana lui Joan Oliva Bridgman, dreptul la amorul liber:

Noi sîntem fecioare silite

De îngrozitoare legi

Să nu fim de nimeni iubite . . .

. . . Vrem libertate! Vrem dragoste!

Sfîșiașom albul veșmînt ce ne acoperă trupurile

Ca pe un giulgiu sub care se ascunde o vie comoară . . .

Ilustrația lui Picasso este totuși mai puțin îndrăzneță decît textul. Ea reprezintă o femeie cu un profil grațios, dormind, goală, sub un voal sfîșiat, cu sînii lăsați și cu restul corpului estompat. În visul ei apare umbra unui bărbat, căruia nu i se vede decît capul și partea de sus a pieptului.

Cam peste o lună, la 16 august, Picasso, dînd dovadă de reușită, este chemat să ilustreze poemul *A fi sau nu a fi* de același autor. El își înscrie desenul, cu un contur gros, într-un dreptunghi arcuit în partea de sus: un cer pe care gonesc nori, o mare învolburată pe care plutește o barcă abia stăpînită de un bărbat cu trupul gol. Ilustrația este făcută pe gustul revistei, care reproduce cu plăcere din Böcklin, Beardsley și Burne-Jones. Măiestria lui Picasso, chiar în acest stil de împrumut, se relevă în accentul foarte viguros al trăsăturii care unește într-un unghi drept grumazul barcagiuului cu linia umărului.

O a treia revistă barceloneză, *Catalunya Artistica*, îi solicită, puțin după aceea, colaborarea. Pentru a ilustra o povestire cu subiect din mediul rural a unui autor catalan, Picasso desenează *Nebuna*. Repartiția albului și negrului mai este încă aici tributară gustului dominant, silueta e supusă exigențelor stilului neogotic, dar ea este totodată prima întîlnire a pictorului cu o temă a viitorului său, decăderea umană. Ochi mari sînt adînciți în orbite, un nas fin și deviat, gura mare, ca o rană neagră tăiată în mult alb. În acest desen, Picasso anticipează asupra lui însuși. Tema pare să precipite această anticipare, și totuși, mai puțin decît un aport personal, ea este o adaptare în plus la mediu. Unul dintre biografi anilor barcelonezi ai lui Picasso vor bește despre vîntul de nebulie ce sufla atunci. Mulți

dintre prietenii lui se vor sinucide sau se vor prăbuși în demență. Dezechilibrul mintal își exercită atracția asupra tuturor celor care, împreună cu Rusiñol, exaltă anormalul și preferă pe nebuni oamenilor cu mintea întreagă. Melancolia este caracteristica vremii. Un poet catalan cîntă sub cerul Mediteranei jelania ver-lainiană:

*Cer negru, inimă neagră, totul e
Negru în jurul meu, negru în mine,
Gînduri negre.*

La nouăsprezece ani, tînărul Pablo este în acord deplin cu mediul său, unde sînt cultivate pozele decadente, atitudinile languroase. Un *Portret al lui însuși* (colecția Barbey, Barcelona), desenat în 1900, în cărbune și acuarelă, îl arată așa cum era atunci, tipul însuși al frumosului tenebros — puțin cam tînăr pentru această ipostază. Este îmbrăcat într-un veston închis pînă sus, cu un pardesiu larg și scurt, cu gulerul ridicat, pe cap avînd o pălărie cu borurile mari de sub care atîrnă niște plete lungi. Și-a înfundat mîinile în buzunare, fața lui tînără este înclinată, iar ochii lui enormi scrutează lumea mai mult cu o tristețe dezabuzată decît cu aviditate.

În pofida acestui acord, el nu se lasă totuși înșelat de aceste poze factice ale unui rafinament bolnăvicios. Creatorul coșmarurilor de mai tîrziu este perfect sănătos, impermeabil la nevroze, înarmat de pe atunci cu acel simț al umorului, de nezdruncat, ce-l va face să alunge patetismul sub toate formele sale, să evite toate capcanele sentimentalismului. Dacă se simte amenințat de vreo tînjire, dacă atmosfera din jur îl apasă prea mult, el se eliberează prin una din acele viguroase scuturări din umeri — umeri de hamal — ce sînt obișnuite.

Sabartés i-a dat într-o zi ghes. Cei doi prieteni se vedeau adesea în acea vreme. În atelierul pe care-l împărțea cu Casagemas, Picasso face primul portret al prietenului său. Desenul mare, în cărbune, este foarte asemănător cu propriul său portret. Să nu ne lăsăm însă înșelați, în această lucrare de virtuos el a zugrăvit un poet delicat din acel sfîrșit de veac. Însuși felul

cum tînărul se sprijină de spătarul scaunului pe care își ține brațul exprimă o anumită retragere din fața realităților lumii prezente. O cărare împarte în două părul ce-i acoperă fruntea înaltă, privirea e tristă și chiar gura cu buzele pronunțate ale modelului apare aici strînsă într-un aer de melancolie dezamăgită. Dar într-o bună zi, Picasso, care făcea atunci multe portrete ale prietenilor și confrăților săi, cel mai adesea în cărbune, uneori în acuarelă, se sătură deodată de toată această galerie de romantici. Cînd, în ziua aceea, Sabartés intră la prietenul său, Picasso îi spuse de cum îl văzu: « Ia o pensulă. Ține-o între degete ca și cum ar fi o floare. Puțin mai sus . . . Da, așa. E bine. Nu te mai mișca. » Desenul în cărbune, schițat rapid, reprezintă un adolescent înfășurat într-o mantie lungă, cu fruntea împodobită de o cunună de flori. Între degetele delicate ale mîinii subțiri și gingașe, ține o floare. Gestul și costumele nu se potrivesc de loc cu ochelarii călărind pe nasul ascuțit. Pe foaia de hîrtie se văd încă lumînări aprinse și cruci mari albe, presărate în goana liniilor șerpuitoare; totul înglobează un inventar al poeziei timpului, iar deasupra se zărește o inscripție în majuscule: POETA DECADENTE. Tînărul Pablo trebuie să fi fost zguduit de acel rîs tăcut ce face să țîșnească totdeauna mii de scînteii malițioase din ochii săi vioi.

Cu aceeași privire trebuie să fi privit el planșa pe care o gravează în 1899. Încearcă acum toate mijloacele de expresie. E curios să cunoască toate procedeele. La optsprezece ani, ia în mînă o placă de aramă, nu mai mare decît o palmă. Pentru prima lui gravură, ca și pentru primul său tablou, alege o temă specific spaniolă: desenează un picador cu picioarele desfăcute, bine înfipte în pămînt, cu sulița în mînă. Un gravor de meserie trage de obicei cîteva probe. Picasso, care nu se gîndise la faptul că imaginea va apare pe dos, constată că picadorul său ține sulița în mîna stîngă. Dar remediul este repede găsit. Scrie cu litere groase titlul planșei: *Stîngaciul* (El Zurdo).

Mulți ani mai tîrziu avea să revadă gravura devenită rară și valoroasă. Îi povesti întîmplarea lui Bernhard Geiser: « Și iată cum am ieșit din încurcătură », adăugă el, rîzînd.

Din amintirile prietenilor săi, tânărul bărbat apare cu trăsături ciudat de închegate, cu o fermitate precoce de caracter. « Se face înțeles, fără a recurge la cuvinte. » Ascultă totdeauna, dar rareori se amestecă în discuții. Toate îi vin dinafară, nu se știe cum; ideile și noțiunile se îndreaptă singure spre el, fără ca el să facă însă caz de ele și chiar fără să mărturisească ce are în cap. Cei din jurul lui observă că e la curent cu tot ce se publică, familiarizat cu eforturile intelectuale cele mai recente și totuși nimeni « nu-și amintește să-l fi văzut vreodată cu o carte în mână ». Dă dovadă în același timp de o atenție încordată și de o mare distracție. « La cafenea sau pe stradă, în toiul unei conversații, rupe deodată firul și pleacă, fără ceremonie. »

Are, totdeauna, oroare să-și piardă timpul cu lucruri de prisos. Bagajul de cunoștințe ce-i vin dinafară este infinit: dar niciodată nu socotește de cuviință să se oprească asupra a ceva uzat deja de el. Refuză să primească ceva deja văzut, ca un burete prea plin. Se culcă târziu, ca și cum i-ar fi teamă să nu piardă prilejul unei întâlniri nocturne sau al unei imagini. Este ultimul care părăsește masa unei cafenele. Se duce adesea să caute un prieten cu care să colinde încă, noaptea, artera principală a Barcelonei: Rambla. Se duce târziu, în fiecare seară, la cabaretul Eden, în cârciumile de la Paraleló, la spectacolele populare. Se duce de asemeni « la dame ».

Viața sexuală a lui Pablo Picasso a început devreme, foarte devreme. « Da, eram încă mic », spune el, și arată cu mâna înălțimea unui băiețuș. Un zîmbet malicios îi însoțește scînteierea din privire, îi ascute colțurile gurii. « Firește, adaugă el, descriind cu mâna un gest expresiv ca și cum ar lua martor un trecut bine cunoscut, n-am așteptat vîrsta judecății ca să încep. De altfel, dacă am aștepta această vîrstă, poate că înțelepciunea nu ne-ar mai lăsa să începem . . . » Amintirile vechi ce-l năpădesc dau impresia că-l amuză foarte mult. Nu pare să renege vreuna din plăcerile de care s-a bucurat de timpuriu; pare că n-a pierdut nici o ocazie, pe care s-o regrete. Experiențele sale amoroase n-au lăsat în el nici o drojdie de amărăciune.

Voluptatea devine de la început inseparabilă de creația sa. În loc să se lase subjugat de ea, dimpotrivă, o folo-

sește, cum folosește oamenii și lucrurile ce pot servi artei lui. În această alegere a ceea ce este profitabil pentru el și pentru viziunea lui plastică, se afirmă de pe atunci la tînărul Pablo egoismul exclusiv al creatorului care subordonează totul propriei ierarhii de valori, stabilită o dată pentru totdeauna. Legile speciale de economie a muncii prevalează la el, și aceste legi cer ca ispitele cotidianului să nu se lipească de dînsul. De îndată cîva adoptat o normă de viață, se ține de ea; de îndată cîva îngrădit cotidianul într-un tipar, se teme de orice schimbare. « La el, totul devine repede o obișnuință și nimic nu-l costă mai mult decît s-o întrerupă. »

Aceleași legi care determină raporturile lui cu lumea exterioară își au rolul lor bine definit și în privința prietenilor, a ființelor ce-i sînt dragi. Nu are impresia că le-ar îngrădi autonomia: « Nu silește pe nimeni, nu zăgăzuiește nici o pornire », dar cîntărește aporturile personale ale celorlalți în funcție de propriile sale nevoi. « Se slujește de prietenii lui, cum se slujește de culori pentru a picta un tablou: unii sînt folosiți pentru un lucru, alții pentru altul. » Ar fi fără îndoială foarte surprins dacă cineva ar încerca să-i tulbure această normă. Dar poate nici nu-și dă seama că a introdus-o în viața lui, sau pur și simplu e prea ocupat să se gîndească la ea.

Această trăsătură atît de accentuată chiar la tînărul Pablo explică cel mai bine omul care a devenit, aceea participare totală la ceea ce face într-un moment anumit: « că desenează sau pictează, că citește un ziar sau coase un nasture, el e totdeauna absorbit de ceea ce întreprinde și nepăsător la rest ».

Această putere de concentrare, despre care Bergson le spunea elevilor lui că este geniul, se manifestă cu atît mai multă forță la el cu cît procesul său creator e o constantă, o tensiune neconținută. Țîșnirea inspirației nu este pentru el o favoare a cerului, o apariție așteptată cu răbdare și umilință, ci o nevoie urgentă, o necesitate vitală. Din cea mai fragedă vîrstă e stăpînit de frenezia muncii. E în el o grabă ce nu-i îngăduie nici un răgaz. Dacă își acordă o destindere, dacă își permite o plăcere — de fapt, viața pe care o trăiește — acestea sînt pentru el mijloace de a reîncărca un motor

pe care-l vrea totdeauna în mers. Orice oprire ia pentru el alura unei catastrofe. Dacă nu e prins cu totul într-un efort creator, se prăbușește. « Cînd nu lucrează, notează prietenul său, cînd n-are dispoziție de lucru, n-are chef de nimic; din fericire, asta nu se întîmplă în toate zilele, altfel ar fi o nenorocire. »

Pablo Picasso va forța întreaga sa viață acest angajament al tuturor mijloacelor sale, această continuitate a expresiei. Prietenii și cunoscuții lui l-au văzut adesea pradă acelei masacrante indispoziții care indică un flux scăzut al inspirației. Se simte atunci amenințat de vid, pradă neputinței, ca și cum impasul creator al momentului ar putea să dureze mereu. Nimic n-a fost în stare, de-a lungul unei experiențe de o viață întreagă, să îndulcească acest chin din ceasurile lui sterile. Oricît s-ar convinge Picasso că ele sînt trecătoare, oricît ar ști că, mai curînd sau mai tîrziu, nerăbdarea lui va fi satisfăcută — în culmea celebrității el este tot așa de încolțit de deznădejde ca și tînărul care pierdea, o dată cu pofta de a lucra, pofta de a trăi.

Într-o zi, acum cîțiva ani, Tristan Tzara venise să-l vadă. Picasso avea chipul foarte răvășit. Stătuse ceasuri întregi în atelierul său, așteptînd în zadar imboldul acela misterios, care să-l facă să pună mîna pe pensulă sau cărbune. Aștepta o minune ce întîrzia să vină, pe care voia s-o grăbească, prin patima însăși a așteptării lui. Dar ceasurile se scurgeau în van. « Nimic. Am stat și am citit tot ziarul. Am citit chiar și mica publicitate. Nimic. » Se recunoștea înfrînt. Toate victoriile din trecut nu mai contau pentru el. Avea să reînceapă osînda acestei așteptări în fiecare din zilele următoare, să se închidă singur în durerea lui, pe care nici o făgăduială a unui viitor mai bun nu venea s-o ușureze.

Marea aventură spirituală a lui Pablo Picasso se schițează încă din adolescența sa prin această nevoie de creație, în această foame și această sete niciodată potolite.

III. ÎNTÎLNIRI PREMATURE CU PARISUL

1901—1902

Un desen de Picasso i-a fost furat unuia din prietenii lui. Îl reprezenta la vârsta de nouăsprezece ani: de jur împrejurul capului se înșirau, repetate de mai multe ori, cuvintele: *Yo el Rey, Yo el Rey... Yo el Rey...* (Eu, regele). După unul din biografii lui catalani, acest desen data din ajunul plecării sale la Paris. « El, e un rege », mi-a spus într-o zi, cu un murmur pasionat, cineva care fusese foarte atașat de Picasso și care explica în felul acesta anumite trăsături ale caracterului său, legăturile sentimentale și desfacerile lor, dar mai ales independența alegerii sale creatoare.

Tînărul de nouăsprezece ani ce se pregătește pe neașteptate să plece la Paris este el oare conștient de ceea ce ființele subjugate de el au numit regalitatea sa? Să fie oare asta expresia acelei ironii prin care el își înfrînează bucuros propriile sale elanuri, ca un duș rece aruncat peste febra aspirațiilor lui?

Nimeni, în anturajul său, nu înțelege prea bine rațiunile acestei plecări. În pofida tendințelor nordice, cu toată filozofia și estetica germană ce exercită la Barcelona o influență atît de puternică, Parisul a păstrat în mediul pictorilor un prestigiu nedeazămințit. În cursul discuțiilor încinse la mesele cafenelei, la întîlnirile de la « Els Quatre Gats », autoritatea celor ce se întorc de la Paris e decisivă... Fără îndoială, i se dă să înțeleagă tînărului care-i egalează sau chiar îi domină prin talent pe cei mai în vîrstă decît el, că « n-a trecut încă Pirineii », dar, pentru cei care nu

cunosc forța acestui imbold tainic, hotărîrea junelui Pablo rămîne «o aventură de neexplicat».

Își părăsește atelierul, se smulge din cercul prietenilor săi, și pleacă. Pentru ce anume? Tatăl lui nu-l înțelege mai mult decît ceilalți, însă mama, care are o încredere oarbă în fiul ei, stăruie să i se plătească drumul. Ea îi va povesti mai tîrziu că tatăl i-a dat atunci toți banii pe carei aveau în casă, păstrînd doar cîtiva pesetas ce trebuiau să ajungă pentru întreținerea familiei pînă la sfîrșitul lunii.

Pleacă în octombrie 1900, sau mai bine zis, pleacă în trei: el, Casagemas și prietenul său din Horta, Pallarés. Riscul acestui salt în necunoscut este întrucîtva atenuat de faptul că tinerii știu încotro să se îndrepte, că au un adăpost care-i așteaptă: atelierul unui pictor, prieten al lor, în strada Gabrielle nr. 49. Isidro Nonell tocmai se întorsese atunci la Barcelona, după mai multe perioade de ședere la Paris. Este cu cîtiva ani mai mare decît Picasso și e un pictor ciudat, ale cărui lucrări nu fac nici o concesie gustului zilei. «Pentru tradiționaliști, a spus despre el un critic catalan, Nonell a fost un aprig revoluționar, iar pentru cei care se numeau ei înșiși revoluționari și moderniști era cu neputință să fie clasat în tiparele importate din Franța, Anglia și Germania.»

La Paris chiar, în loc să sufere influențele vremii, Nonell l-a descoperit pe Daumier, însă a tradus această descoperire într-o formă cu totul personală, transplanșînd satira pe teren național. Căpătînd la Paris simțul nedreptății sociale, cunoscînd mizeria celor umili, el descoperă în mahalalele Barcelonei sărăcia, pitorescul oamenilor ce trăiesc în marginea societății.

Pictează un grup de cerșetori cu capete caricaturale de înfometăți, cerșind pomana unui preot bondoc și bine hrănit; pictează gitane cu frumusețea ofilită; pictează, în sfîrșit, așteptarea încrîncenată a sărmanilor, dezmoșteniți de soartă, a căror răbdare este tot atît de mare pe cît de măsurată le este speranța.

Întîlnirea lui Picasso cu temele sociale s-ar fi putut întîmpla încă de pe atunci, prin intermediul lui Nonell; dar ar fi fost prematură. Dacă a suferit influența acestuia, a fost cu întîrziere. Într-adevăr, el va ajunge abia mai tîrziu la aceste teme, prin propriile sale mijloace. La Paris

erau destule de văzut în această privință pentru ochii lui iscoditori. Potrivit cu vârsta lui de atunci, e numai aviditate, e ca o mașină ce înregistrează totul cu o precizie nemiloasă. Întocmai ca și în copilărie, așterne pe hîrtie scrisori desene, în care imaginea înlocuiește cuvîntul.

Una din misivele sale din luna noiembrie oferă cîteva mostre disparate despre inventarul noilor lui viziuni. Un mic crochiu al turnului Eiffel nu putea să lipsească din pagină, dar alături adaugă o sticlă de spumos, ca o notă de tinerească veselie. Un bărbat jerpelit, cu caschetă, străbate pagina, însă el desenează mai ales femei, întîlnite pe stradă sau la balurile din cîrciumi: gură mică vicioasă, profil cu nasul în vînt, părul în conci sau căzînd în şuvițe peste ochi, ștregari și femei de tipul popularizat de Steinlen. Se amuză de asemeni să împăneze cu desene scrisorile prietenului Casagemas: «dizeuza» în rochie strînsă pe trup, cu bustul înclinat, cu surîsul ademenitor, caricaturi ce călăresc scrisul mărunt și regulat al lui Casagemas și a căror asemănare cu originalele, acesta ține s-o ateste. Este desenat și un cîine corcit pe care Picasso, în dragostea lui pentru animale, nu s-a putut împiedica să-l adopte și pe care-l prezintă acum prietenilor din Barcelona.

Hazardul îl favorizează pe tînărul necunoscut, abia debarcat în capitala acestei Franțe, a cărei limbă n-o cunoaște și redus la ceea ce poate să-i ofere solidaritatea compatrioților săi. Unul dintre aceștia este Pedro Manyac, fiul unui industriaș barcelonez, certat cu familia lui, și care profită de relațiile cu pictori din țara sa pentru a face negoț de tablouri. Hazardul capătă de asemeni înfățișarea Berthei Weill, căreia Picasso îi va face mai tîrziu portretul, cu trăsăturile împăstate, aspre, cu privirea neîncrezătoare, în dosul unor ochelari cu sticle groase, avînd aerul unui profesor ce domolește o clasă de elevi rebeli. Berthe Weill a fost mai înainte în slujba unei anticar ce se ocupă și cu vînzarea de tablouri. Dornică de independență, își înjghebează pe cont propriu o mică prăvălie de antichități, dar mobilele și obiectele vechi se vînd greu, iar cît privește tablourile mărturișește ea singură că n-are nici o pricepere. Îi cere lui Pedro Manyac s-o pună în legătură cu pictori încă «fără pretenții». Tînărul, proaspăt sosit la Paris, pare unul dintre

cei indicați. Picasso adusese cu sine drept orice bagaj o selecție de tablouri, reprezentând scene specific spaniole — corride, toreadori, arene — care, credea el, vor găsi mai ușor cumpărători. Întîlnirea este fixată într-o după-amiază. Berthe Weill urcă cele șase etaje, bate la ușă, mai bate de cîteva ori. Insolența acestor tineri care lipsesc de acasă cînd și-au dat întîlnire cu un vînzător de tablouri o irită. Coboară scara furioasă. Jos, îl întîlnește pe Manyac. El o convinge să urce din nou și să mai încerce o dată. Știe că prietenii săi Picasso și sculptorul Manolo, au somnul adînc, ca orice tineri zdrobiți de oboseală. Berthe Weill cumpără, cea dintîi, trei tablouri de la Picasso, cu o sută de franci toate trei. E numai începutul relațiilor lor. Ea va constata mai tîrziu că pictorii tineri au o nevoie prea mare de bani. Cît despre Picasso, el « o înspăimîntă ». « Îți pune revolverul în față și îți cere bani; cîși drept, revolverul e o simplă jucărie », povestește ea, apoi adaugă: « Nu, nu-i chiar așa; nu pistolul acela, ci ochii lui teribili te înspăimîntau ». Vînzarea celor trei scene de tauromahie e un succes neașteptat. Dacă Manyac este un băiat de familie rătăcit, el a moștenit totuși de la părinții lui pricepuți un solid simț negustoresc. Își dă seama de pe atunci că Picasso va avea într-o zi o valoare comercială: îi promite un subsidiu de o sută cincizeci de franci pe lună în schimbul lucrărilor pe care le va produce. Nu e mult, dar e de ajuns pentru a asigura independența unui tînăr față de familia lui. Picasso părăsește Parisul la sfîrșitul lui decembrie. Ca un copil cuminte, vrea să fie de Crăciun între ai săi. Motivul întoarcerii sale acasă, așa cum le-a explicat el prietenilor, este dintre cele mai chibzuite și se datorește ofertei lui Manyac: va lucra pentru acesta tot atît de bine și la Barcelona. Spune, sau crede, că atunci a făcut această socoteală, dar mai plauzibil e că a fost împins spre asta de acel instinct obscur ce-l îndeamnă să aleagă condițiile cele mai bune pentru lucru, acordul cel mai deplin între locul unde trăiește și opera sa. Acest acord nu este încă stabilit între el și Paris. Întîlnirea s-a produs înainte de vreme.

Numeroasele crochiuri pariziene ale lui Picasso au ca temă principală femeile și vinul. Oricare ar fi experiențele lui personale, obsesia dragostei și a vinului dispăre la el, de îndată cîș a așternut-o pe hîrtie. În schimb, Casa

gemas, cu un fizic ingrat, cunoaște tocmai atunci încercările unei iubiri nefericite. Este la vîrsta cînd pasiunile par necruțătoare și umilintele fără leac. Fire slabă, așa cum se vede după figura lui fără vlagă, nu mai pictează nimic și și caută alinarea în alcool. Răvășit de pasiunea lui, fără mijloace de trai, fără lucru, viața i se pare o povară prea grea. Picasso e foarte afectat de prăbușirea prietenului său.

Cei doi tineri petrec sărbătorile Crăciunului la părinții lor, în Barcelona, dar întoarcerea în mijlocul familiei nu i-a fost de nici un ajutor lui Casagemas. Picasso crede în virtutea lecuitoare a soarelui: peisajul copilăriei lui i se pare cel mai apt să vindece rănilor; după cîteva zile petrecute la Barcelona, îl duce pe Casagemas la Malaga. Dar călătoria nu-i aduce prietenului său ușurarea așteptată și, chiar pe el însuși, experiența unei reîntîlniri cu familia îl dezamăgește profund; aspectul boem al celor doi artiști șochează mediul acesta de burghezi înstăriți. Casagemas rămîne opac la sfaturile bune, ca și la blîndețea peisajului. Continuă să bea, tîrîndu-se din taverna în bordeluri, din bordeluri în taverna. Se lasă să alunece pe panta disperării cu încăpățînarea acelor care vor să se distrugă singuri. Față de atîta lipsă de voință, Picasso înțelege că nu mai poate face nimic pentru prietenul său. Cele două săptămîni de la Malaga trebuie să fi fost o grea încercare pentru tînăra lui răbdare, ca și pentru setea lui arzătoare de viață; ele trebuie să-l fi pus totodată în gardă împotriva forței distrugătoare a pasiunii. Întreaga sa viață va avea oroare de complicațiile sentimentale, oroare ce, după spusele unei iubite de-a lui, îl făcea adesea să și scurteze pe neașteptate aventurile. Casagemas se reîntoarce la Paris. Picasso presimțea probabil că nu-l va mai revedea niciodată. La cîteva zile numai de la sosire, Casagemas își curmă viața cu un glonte de revolver; după unii, într-o cafenea, după alții, într-o casă deocheată, unde ar fi surprins-o pe femeia iubită în brațele unui amant.

Această moarte absurdă, această viață irosită fac o impresie adîncă asupra lui Picasso. La început, tinerețea lui se închistează, poate din instinct, într-o nevoie de a uita, de a învinge obsesia acestui jalnic eșec. Mai pe urmă, va încerca să cicatrizeze rana amintirii prin modalitatea constructivă a tuturor creatorilor: printr-o lucrare.

Pictează *Mortul* (fosta colecție Pierre Loeb), întins pe un lîntoliu alb într-un coșciug negru, înconjurat de un grup de oameni vii cu gesturi grăitoare de deznădejde. Ei nu sînt totuși mai puțin fantomatici, cu petele clare ale fețelor fără trăsături, decît mortul nemișcat, ca și cum ar fi șterși de lumina crepusculară.

Un al doilea tablou este ca o stelă funerară dedicată memoriei prietenului său. A fost intitulat *Evocare* (Galeria de la Petit Palais). Așa cum făceau unii pictori de tablouri pioase, Picasso a împărțit panoul înalt și îngust în două zone: pămîntul purtînd mortul, și cerul oferind reînviearea. Lîntoliul alb al răposatului e întins pe o pajiste, bocitoarele îl înconjoară într-un cerc funebru, o femeie — iubita infidelă? — bocind la căpătîiul lui, dar, ca și în viață, unde moartea și voluptatea merg pas la pas, foarte aproape de cel dispărut o pereche se îmbrățișează cu frenezie. Paradisul care plutește deasupra acestei stranii scene terestre e răscolit, după chipul și asemănarea mortului, de delirul visurilor lui. Deasupra unor nori galopează un călăreț care răpește o femeie goală, două femei se strîng în brațe, o mamă își urmează copiii, alte femei, avînd drept veșmînt doar niște ciorapi colorați, ridică brațele în sus ca pentru a primi sufletul rătăcitor în acest cer unde triumfă carnea potolită și dragostea împlinită. Și pămîntul și cerul sînt sustrate de la lumina zilei și de la umbrele nopții, topindu-se în același clar de lună ce șterge orice profunzime și soarbe orice tentă însuflețită. Aceste pînze inspirate de amintirea lui Casagemas sînt printre primele tablouri din « perioada albastră ». Regretul acestei morți și durerea lăsată de ea în sufletul prietenului, apar în numeroasele desene înfățișîndu-l pe Casagemas, și care se găsesc încă în mapele lui Picasso. Locul pe care prietenia îl deține în viața artistului nu este niciodată evaluat la justa lui măsură; schimbările din arta sa, ca și salturile frecvente ale dispoziției lui, ne pot înșela prea ușor asupra profunzimii atașamentelor sale. Prietenul mort continuă să-l obsedeze ca și cînd ar trăi alături de el. Chiar în 1903, îl evocă într-un mare tablou ce exprimă acest refuz de a trăi, căruia acel foarte tînăr om i-a cedat într-un moment de deznădejde. Îl pictează nud, cu privirea întunecată, cu gura crispată de amărăciune, cu mîna deschisă într-un gest ce pare să interogheze — fără îndoială asupra realității unei fericiri în

care el nu mai credea. În zadar o femeie tânără cu un splendid trup gol se agață de el: își întoarce ochii de la ea, cum și-i întoarce de la o altă tânără femeie cu privirea dojenitoare, ce ține un copil în brațe. Între aceste două grupuri — perechea de îndrăgostiți și femeia cu copilul — care formează cele două laturi ale cadrului, se disting pe zid, ca niște tablouri sau plăci de sarcofag, o scenă de înlănțuire pătimașă și silueta unui bărbat prăbușit în singurătatea lui. Picasso a pictat regretele ce-l chinuiau când se gîndea la prietenul său, a redat ceea ce-i sugera fața aceasta încordată, cu privirea întoarsă spre înlăuntru. Tabloul poartă titlul *Viața* (Muzeul de Artă din Cleveland). « Nu eu i-am pus acest titlu, spune Picasso, ci viața. . . » Și dă din umeri. « Nu mi-am propus să pictez simboluri. Am pictat pur și simplu niște imagini ce-mi răsăreau în fața ochilor; las altora grija de a găsi în ele sensuri ascunse. Pentru mine, un tablou vorbește prin el însuși; la ce bun să-l îmbîcsim cu explicații? Un pictor n-are decît un singur limbaj; restul. . . » Și își încheie fraza printr-o ridicare din umeri.

Pablo Picasso va refuza totdeauna să-și interpreteze intențiile, să-și comenteze tablourile. Titlurile sub care unele pînze ale lui și-au cucerit celebritatea se datoresc întîmplării sau unor prieteni inventivi. Omul sobru la vorbă care este el s-a mulțumit să le accepte, mai mult sau mai puțin încruntat. *Viața* nu e pentru el decît una din ultimele viziuni ale feței chinuite a prietenului său, un efort în plus spre a-și învinge durerea pe care trecerea anilor n-a putut s-o șteargă din sufletul lui. Încă din clipa cînd Picasso eșuează în încercarea de a-l salva pe Casagemas și cînd reîntîlnirea cu familia sa de la Malaga îl face să înțeleagă nepotrivirea lui cu acest mediu părintesc, de la care aștepta probabil un ajutor material la începuturile lui atît de grele, artistul știe că nu se mai poate bizui decît pe el însuși și că trebuie să-și cîștige o independență totală. Se hotărăște să se stabilească la Madrid. În lumea artistică barceloneză, unde curioșii și mediocrii sînt încredințați că nu le scapă nimic, se murmură că Picasso întîmpinase la Paris prea multe greutăți, că la Barcelona se lovea de personalități consacrate, și că-și propune să găsească la Madrid un teren nou pe care l-ar putea cuceri tînașa lui ambiție.

Oricare ar fi mobilul hotărîrii lui, Picasso e gata, așa cum va fi totdeauna, s-o ducă la îndeplinire cu orice preț. La douăzeci de ani, plătește această hotărîre cu noi privațiuni. Dar e decis să reziste, în pofida tuturor dificultăților. După ce scăpase de rigorile unei vieți de pension — de aici încolo nu mai poate suporta nici o constrîngere — închiriază, pe termen de un an, o cameră proprie; este, de fapt, o mansardă, pe care o mobilează, după mijloacele lui, cu o saltea, o masă și un scaun de bucătărie. Nu are nici lumină, nici căldură: « Niciodată nu mi-a fost atît de frig », va spune el mai tîrziu. Nu mănîncă niciodată pe săturate. Abia trecut de o adolescență molcomă, începe să se călească. Madridul, ca și Barcelona, e dominat, în domeniul gîndirii și al artelor, de influența germană. Revistele din München, *Jugend* și *SimPLICISSIMUS* dau tonul în aspirațiile artistice și literare. Picasso voia să întemeieze la Madrid o revistă de același gen, însă cu un caracter independent. Întîlnește aici un scriitor catalan, pe Francisco d'Asis Soler. Într-un desen pe care Picasso îl face atunci, Soler apare ca un veritabil om de litere al timpului, dandy și nu boem, cu o figură distinsă, cu o mustață răsucită à la Wilhelm al II-lea, cu pălărie înaltă, cu baston în mînă. Dimpotrivă, artistul se desenează pe sine accentuînd, s-ar spune anume, înfățișarea sa aspră: cu mîinile în buzunare, cu o meșă căzîndu-i pe frunte, cu falca pătrată. Soler, al cărui tată fabrica un aparat electric menit, se pare, să stimuleze virilitatea — episod hazliu în cariera lui Pablo Picasso — dispune de oarecare mijloace spre a întemeia o revistă; el își asumă direcția literară, lăsînd prietenului său direcția artistică. Titlul revistei este un program: *Arte Joven* (Arta tînără). Profesiunea de creștină e rezumată de primele cuvinte ale introducerii al cărei ton aparține lui Picasso însuși: « *Arte Joven* va fi o gazetă sinceră ».

Primul număr, care apare la 31 martie 1901, nu se deosebește însă prin nimic de aspectul tuturor revistelor vremii supuse capriciilor modei, cultivînd același « *Jugendstil* », ușor modificat de impresiile culese la Paris. O femeie cu o pălărie mare, doldora de pene, figurează în titlul revistei, în timp ce o « dizeuză », tot cu pălărie și cu mânuși negre, însoțește sumarul. 50

Această « Artă tînă » nu este de loc o artă revoluționară. Printre desenele reproduse figurează o femeie văzută din profil, cu ochii închiși, cu flori prinse în păr, ca un accesoriu preraphaelit curent; totodată, siluetele și profilurile feminine reproduc crochiurile aduse de la Paris. Dar vigoarea lui Picasso se manifestă din plin în portrete; de pildă, acela al lui Pio Baroja ce însoțește povestirea sa *Orgia macabră*, sau gravura în lemn reprezentîndu-l pe Santiago Rusiñol în fața unei grădini. În partea literară, găsim aceleași exerciții pe căile bătute ale epocii. Într-un sonet, Miguel de Unamuno predică întoarcerea la inocența pierdută:

*Revin din nou la tine, copilăria mea,
Asemeni lui Anteu la pămînt cînd se întorcea
Să soarbă forțe vii din matca tutelară...*

Sub titlul *Estetica noastră*, tinerii autori se inspiră din revolta lui Goethe împotriva filistinilor și a barbarilor. Tot în această confuzie dintre trecut și prezent, un scriitor catalan, celebru la vremea lui, predică Evanghelia vieții, invocîndu-l pe « Nietzsche în inima sfîntului Francisc ». Anarhismul, ce-și imprimă pecetea sa asupra epocii, se regăsește în *Arte Joven* sub pana unui scriitor care avea să cunoască, sub numele de Azorin, momentul său de celebritate: « Nu vrem să impunem legi, dar nici să ni se impună legi; a vota înseamnă a întări seculara injustiție a Statului ».

În paginile revistei nu descoperi decît foarte puțin din viitorul Picasso. Ici, colo, străbate cîte o notă satirică. Se fac împunsături la adresa simbolismului, ca de pildă acel *exlibris* pentru Camilo Bargiela, însoțind parodia lui pe acest ton literar: pești și pumnale împrăștiate într-o livadă, inimi înflorite, o țeastă în care crește un trandafir, toate plasate pe fondul din spatele siluetei lui marțiale. Printre amintirile pariziene revin imaginile întîlnite pe străzi: prostituate agățîndu-se de domni bogați îmbrăcați în șube, discuții într-o cafenea, siluete de femei cu pieptul strîns în corsete cu balene. Verva satirică a lui Picasso are ca țintă favorită omul de lume, cu părul lins pe creștet, cu nasul continuînd în linie dreaptă fruntea, cu falca proeminentă, cu mustața răsucită ridicol, cu pieptul

scobit: «decadentul» în stare pură. Se mai găsește în *Arte Joven*, ca o curiozitate rătăcită într-un galantar prăfuit, un articol intitulat «*Psihologia ghitarei*», în care autorul afirmă: «Ghitara e un simbol al sufletului popular și un simbol al sentimentului. De aceea, probabil, ea are forma unei femei». În memoria necruțătoare a lui Picasso, unde nimic nu se pierde, unde nimic nu se stinge, aceste fraze trebuie să se fi înrădăcinat cu putere. Un desen al lui, apărut în aceeași revistă, înfățișează o dansatoare cu castaniete și, în fund, o gitară sprijinită de un scaun.

Experiența celor de la *Arte Joven* a fost însă prea scurtă pentru ca ei să-și poată da toată măsura talentului lor. Ecoul stîrnit trebuie să fi fost destul de slab. Resursele lui Soler erau prea mici pentru a face revista să dureze. Abia au reușit să vadă lumina tiparului două sau trei numere.

Un alt proiect conceput de cei doi prieteni se spulberă și el. Voiseră să dea avînt unui curent ce se bucura de multă atenție în vremea aceea: căutarea autenticității în popor, ca o revoltă împotriva nivelărilor civilizației ce lîmpingea pe Gauguin spre zări noi unde renăștea folclorul. *Spania neagră* a lui Verhaeren, unul din autorii străini foarte cunoscut tineretului spaniol, apăruse la Barcelona în 1899. Soler și Picasso par a se gîndi la o publicație asemănătoare, a cărei apariție o și anunță în *Arte Joven* sub titlul: *Madrid. Note de artă*. Anunțul, desenat de Picasso, îi reprezintă pe amîndoi într-o poză avantajoasă: Soler înfășurat într-o mantie largă, cu chipul cît mai visător cu putință, în ciuda mustății lui bătaioase, iar Picasso, foarte artist-romantic, cu o umbră de favoriți căzîndu-i pe obrazul pătrat. Cîteva desene și pasteluri dau tonul a ceea ce ar fi fost această prospectare folclorică: *Sat castilian* cu un țaran ghemuit în el însuși în primul plan, și două femei încotoșmănate, în fund — un sat castilian ca pe vremea lui Goya — sau *Portalul*, decupat într-un peisaj urban, cu o enormă siluetă de femeie în josul unei scări.

Cu eșecul acestor proiecte se încheie prematur șederea lui Picasso la Madrid. Dacă tenacitatea este una din bazele permanente ale caracterului său, el știe și cînd trebuie să înceteze de a persista într-o cauză sau într-o

ocazie pierdută. Ultimul număr din *Arte Joven* apare în iunie, dar pe la jumătatea lui mai, cu toate că închisese camera pentru un an, Picasso este din nou la Barcelona.

Absența face să fie dați uitării mediocrii și să accentueze amintirea personalităților marcante: în timpul absenței lui Picasso, prietenii lui par să-și fi dat seama că el nu întâlnise în orașul său de adopțiune ecoul pe care-l merita. Ei se grăbesc să organizeze o expoziție a pastelurilor sale — pe atunci modul de expresie preferat de artist — în salonul Parès, cea mai bună galerie din Barcelona, situată în centrul orașului, unde burghezia are obiceiul de a trece să-și arunce ochii asupra tablourilor, când iese duminica de la biserică și înainte de a se duce să se trateze la una din cofetăriile din apropiere cu prăjitura duminicală, faimosul *tortell*. «Din centrul artistic modern care se concentrase în Barcelona s-au ridicat pînă acum cîteva tinere talente de viitor, străine de orașul nostru», scria Miguel Utrillo prezentînd această expoziție, în numărul din iunie al revistei *Pel y Ploma*, publicație artistică deschisă inspirațiilor franceze. Din gura unor prieteni parizieni trebuie să fi aflat Utrillo că francezii — puținii francezi cunoscuți de Picasso în timpul scurtei șederi la Paris — l-au numit pe acesta «micul Goya»; și Utrillo face remarca: «Sperăm că denumirea nu se va dezminți și inima ne spune că vom avea dreptate». El subliniază marile sale calități de pictor, arta lui extrem de tînără, «rodul spiritului său de observație, care scoate în relief chiar frumusețile oribilului», după care adaugă: «Pastelurile reprezintă numai un aspect al talentului lui Picasso, care va fi foarte discutat, dar nu mai puțin apreciat, printre aceia care, abandonînd tiparele vechi — deviza lui Rusiñol era: să spargem tiparele — caută arta sub toate aspectele ei».

Picasso nu mai era la Barcelona cînd apărură acest articol atît de elogios. Se pare că fusese numai în trecere pe aici, înainte de a se îndrepta din nou spre Paris. Poate că încercase să găsească aici un mijloc de a trăi mai convenabil decît subsidiul acordat lunar de Manyac care, la rîndul lui, se plîngea că nu primea lucrările făgăduite.

Eșecurile repetate să-l fi maturizat oare atât de mult încât să dorească să înfrunte din nou Parisul, ori poate și-a dat seama că Barcelona nu mai e în stare să-i ofere nimic aceluia care epuizează atât de repede relațiile cu oamenii și lucrurile? Plecarea pare a fi fost decisă în mare grabă. Printr-o contradicție curioasă acest solitar care, din tinerețea sa, nu se dăruie niciodată în întregime, chiar celor care îi sînt mai apropiați, și nu vrea să primească de la ei decît ceea ce îi poate fi de folos, are totdeauna nevoie de o tovărășie în deplasările sale, în călătoriile sale, chiar într-o simplă plimbare pe stradă: și fiindcă s-a hotărît să plece, îl convinge pe Jaume Andreu să-l însoțească.

Un desen îi arată la sosirea lor în Paris, pe malurile Senei, în fața unui pod ce trece peste fluviu, cu turnul Eiffel în depărtare. Jaume Andreu e îmbrăcat într-un macferlan lung, din care-i iese gîtul neobișnuit de subțire, cu o caschetă în carouri pe cap, părăind un călător englez, cu bărbuța lui rotundă și cu pipa în gură. Trebuie să fi fost încă frig în acea primăvară pariziană, căci Picasso și-a ridicat gulerul pardesiului său și nu i se văd decît şuvițele negre scăpate de sub borsalina cu borurile mari și privirea pătrunzătoare. O femeie cu pălărie mare întoarce capul și se uită după cei doi străini. Andreu duce în mînă o valiză, Picasso pare a nu avea ca bagaj decît un baston și o mapă plină cu desene, sub braț.

Într-adevăr, aduce cu sine un mare număr de lucrări. Manyac îl așteaptă, pe el și operele lui, în atelierul pe care l-a închiriat pentru ei amîndoi în bulevardul Clichy nr. 130. Îl pune numaidecît pe Picasso în contact cu un negustor de tablouri din Paris, pe atunci la începutul celebrității sale, Ambroise Vollard, care organizează imediat o expoziție în galeria sa din strada Laffite.

Prima întîlnire a lui Picasso cu publicul parizian are loc la 24 iunie 1901. Un pictor basc, Iturrino, mult mai în vîrstă, expune o dată cu el, dar de fapt triumful este al lui, căci înfruntă Parisul cu șaptezeci și cinci de lucrări, un ansamblu extrem de bogat și de variat pentru un tînăr care nu va împlini douăzeci de ani decît abia peste cîteva luni. Acestea sînt pasteluri reprezentînd scene spaniole, în culori vii, pe care le-a adus cu el? 54

Picadorul, Arena cu strălucirile sale de roșuri și albastruri care încercuiesc pete înșorite, *Toreadorii*, sau mulțimea ce se strânge în jurul arenelor — pete multicolore pe fondul ocru al luminii puternice a sudului.

Printre ele se găsesc și opere inspirate de acea temă ce obsedează tinerețea lui Picasso și pe care el o variază neîncetat ca și cum nu i-ar fi găsit încă o soluție definitivă: îmbrățișarea unei perechi de îndrăgostiți. Una din primele versiuni (Muzeul din Moscova) înfățișează într-o cameră de mansardă sărăcăcioasă, cu pereții vineți, un bărbat în vestă albastră strângând în brațe, în fața unui pat desfăcut, o femeie cu părul roșcat, într-o lungă fustă roșie; tenul bronzat al bărbatului și puternicile lui mâini brune care o atrag spre el contrastează cu carnația blondă și cu fragilitatea brațelor feminine. Dar în curînd Picasso nu se va mai mulțumi cu această anecdotică dulceagă a scenelor de dragoste de prin mansarde. În *Îmbrățișare* (colecția Svarzenski, Boston) pictează doi îndrăgostiți surprinși în mijlocul străzii, uniți prin elanul ce-i împinge unul spre altul. În pastelul de la Muzeul modern din Barcelona, cuplul înlănțuit formează un bloc, un monolit pe care numai culoarea îl desparte în planuri mari: haina albastră a muncitorului, apoi bluza roșie a femeii deasupra fustei sale verzi. În căutarea unei intensități sporite, Picasso ajunge la acel desen în cărbune (colecția Junyer Vidal, Barcelona) în care femeia se lipește de bărbat cu un tremur nervos.

Printre lucrările expuse la Vollard se găsesc multe buchete de flori, unele reflectate de suprafața lucioasă a mesei (colecția Reid Lefèvre, Londra) altele revărsîndu-se dintr-un vas ca un fus (colecția Georges Lévy); de asemenea *Mamă și fiu* (colecția Max Pellequer) în fața unei mese plină cu flori, în care florile și carnația au aceeași luminozitate; *Fetița cu pălărioară* (colecția Harry Bakwin, New York), unde împletitura de paie și dantelele sînt tratate în tușe sacadate ca petalele florilor; sau *Fetița cu salbă* (colecția Harmon Both, Detroit) care, așezată în fața unui tapet înflorat, pare întrețesută de floricele primăvăratice, în sfîrșit *Copilul cu porumbel* (colecția Courtauld, Londra) pictat în pastă densă, în mari planuri viguros conturate, ca primă interper-

trer, încă sentimentală, a unei teme ce-i va deveni adagă lui Picasso.

Tablouri mai noi, executate după sosirea la Paris, figurează alături de cele aduse din Spania, după cum semnătura « P. Ruiz-Picasso » se învecinează cu aceea pe care o adoptă de aici încolo: — Picasso — între două liniuțe. Subiectele alese sînt în genere foarte pariziene: *Le Moulin de la Gallette* (colecția J. Thannhauser) care, după spusele lui Picasso, a fost primul tablou pictat de el la Paris; spectacole de stradă (colecția Miss Harriet Levy); vedere spre *Bulevardul Clichy* (colecția Max Pellequer, Paris) cu arbori proaspăt înverziți, cu mulțimea ce mișună într-un *Scur*; un *Bilci*, sau eleganța publicului care asistă la cursele de la *Longchamp*, pete multicolore pe un fond de verdeață argintată (colecție particulară, Paris). Este mult pentru prima dată, desigur prea mult Vizitatorul e derutat și nu știe încă dacă să se lase uluit. Criticii încearcă să situeze într-un fel acest ciudat fenomen de precoce măiestrie picturală.

Félicien Fagus este primul, la Paris, care a apreciat opera lui Picasso într-un articol din *Gazette d'Art*. André Salmon n-a lăsat despre acest prim critic al lui Picasso o descriere plină de pitoresc: un omuleț bălăior, cu barbișon, slujbaş obscur la prefectura Senei, care era în acea vreme anarhist, înainte de a deveni mistic și regalist, totdeauna gata să se entuziasmeze pentru o operă nouă, și « cel mai generos dintre oameni ». Félicien Fagus enumeră toate influențele cărora crede că le este tributar Picasso: Delacroix, Manet, Monet, Van Gogh, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Degas, Forain, și Rops, însă: « toate trecătoare, evaporate în momentul captării », adaugă el numaidecît. « Ne dăm seama că înflăcărarea nu i-a lăsat timp să-și făurească un stil personal; personalitatea lui constă în această încîntare, în această juvenilă și impetuoasă spontaneitate (se zice că n-are încă douăzeci de ani și că face pînă la trei tablouri pe zi). » Chiar de împrumut, măiestria sa este excepțională: Fagus subliniază « țîșnirea zvăpăiată spre lumină a florilor din vas, a vasului însuși, ba chiar și a mesei pe care se află vasul, precum și a văzduhului luminos ce dansează în jur ». Dar, ca și cum ar fi vrut să-și frîneze propriul său entuziasm și

să nu anticipeze prea mult asupra unui viitor ce se anunța atît de strălucit, Fagus se întreabă numai decît dacă o îndemînare atît de prodigioasă nu-l va duce pe tînărul spaniol la reușite prea facile.

Picasso însuși se îngrijora de propriile lui înzestrări. Oricît de bogată era recolta pe care o adusese de la Barcelona, el consideră că adevărata lui ucenicie începe abia acum, și-i declară lui Utrillo, în ajunul plecării, că se duce la Paris pentru a lucra. Știe, în orice caz, că nu se va mai mulțumi să fixeze pe pînză, cu virtuozitatea lui precoce, spectacole de stradă sau întîlniri întîmplătoare, și că trebuie să facă un salt în adîncime, să se găsească pe el însuși în cele ce poate să-i ofere Parisul.

Una din influențele pariziene pe care le-a suferit încă de cînd era la Barcelona a fost aceea a lui Steinlen. «Cunoșteam foarte bine *Gil Blas ilustrat*, și desenele lui Steinlen mi-au făcut atunci o mare impresie.» Alexandre-Théophile Steinlen este, ca și Picasso, unul din acei străini care și-au însușit Parisul mai deplin, mai total decît cei născuți aici. Poate că trebuie să vii de departe, de sub un alt cer, pentru a vedea Parisul cu niște ochi ce nu-l privesc niciodată cu indiferență, ca pe un simplu decor, ca pe un cadru al copilăriei. Steinlen care venea din cantonul Vaud, cu potolitul lui sînge elvetic, învătă să cunoască un Paris alcătuit din contradicții violente, din treceri bruște de la îndeustulare la sărăcie și de la factice la real. Privind desenele din *Gil Blas*, Picasso s-a familiarizat, prin ele, cu acele mansarde unde se refugiază dragostea celor săraci; cu acele străzi pustii ce se oferă scurtelor lor îmbrățișări; cu acele epave ale «zonei», muncitori cu brațele întepenate ce se deprind cu clipele de odihnă așa cum în firmii se obișnuiesc să meargă; cu acele femei istovite din care feminitatea s-a scurs prea devreme. În chiar anul cînd Picasso vine la Paris, apare *Afacerea Crainquebille* a lui Anatole France, ilustrată de Steinlen, a cărui linie subliniază atît de elocvent injustiția socială denunțată de scriitor. Creatorul de mai tîrziu al lucrării *Războiul* a putut vedea de asemeni acea teribilă pagină din *l'Assiette au beurre** din 1900 intitulată *Civilizație*: un

alb purtat într-un jilt în urma unor soldați negri învîr-
tind în mîini sulițe cu capetele tăiate ale semenilor
lor sau cu trupuri mici de copilași, în timp ce alți negri,
trîntiți pe burtă sau uciși, împînzesc drumul cuceris-
torului.

Steinlen este și interpretul vieții de noapte și de boemă
a orașului, și *Pisica Neagră*, desenată de el, cu a sa
coadă ridicată triumfal în toate afișele lipite pe zidu-
rile Parisului, face reclamă faimosului cabaret condus
de un alt elvețian, Rodolphe Salis. Această față noc-
turnă a marelui oraș i se arată lui Picasso în toată fos-
forescența ei tulburătoare nu direct, ci printr-una din
puternicele influențe semnalate încă de Fagus: aceea a lui
Toulouse-Lautrec.

În momentul venirii lui Picasso la Paris, Toulouse-
Lautrec nu mai colindă acele locuri de petrecere unde
tînărul artist ar fi putut să zărească sfișietoarea lui înfă-
țișare de pitic diform; căci acesta moare în toamna
aceluiași an, epavă culeasă de-ai lui, departe de lumea
a cărei optică și luminație artificială o impusese.

Toulouse-Lautrec este una dintre primele mari des-
coperiri ale tînărului Pablo Picasso. « Abia la Paris
am înțeles ce mare pictor a fost el », își amintește artistul.
E fascinat de acea măiestrie a formei, atît de precisă
și care ai spune că e detașată de subiectul ei. În sără-
căcioasa lui cămaruță din bulevardul Clichy, mobilată
atît de sumar, Picasso a prins pe perete un afiș de-al
lui Toulouse-Lautrec, dezlipit, se pare, de pe un panou
publicitar, și care o reprezintă pe dansatoarea May
Milton în rochia ei filfîitoare. Pe lîngă virtuozitatea
liniei, pe lîngă subtilul aranjament al planurilor mari,
care-l seduc pe Picasso, acesta regăsește, chiar pe stră-
zile Parisului, acel cortegiu de larve nocturne, invi-
zibile la lumina zilei, pe care Toulouse-Lautrec le-a
impus opticii timpului său, acele chipuri ale viciului
autentificate de el, acele ființe renegate de morala bur-
gheză care, existînd din totdeauna, par a nu fi trăit
pe lume înainte ca un pictor să le fi dat dreptul la
viață. Picasso își alege subiectele pastelurilor și tablou-
rilor în ulei din aceeași lume factice a plăcerilor noc-
turne, ca *Supaul* (colecția A. Lefèvre, Paris), *Plastronații*
(colecția Stransky, New York), *Fecierii de bani gata*
(peniță și acuarelă, Muzeul din Barcelona), sau nume 58

roase scene de cafe-concert, ca de pildă *Cancan* (colecția Masoliver, Barcelona) sau *Dizeuza* (Muzeul modern din Barcelona).

Totuși, orice influență care se exercită asupra lui Pablo Picasso, chiar foarte de tânăr, e parțială și limitată la ceea ce el poate să-și însușească în mod deplin, să marcheze cu pecetea sa personală. Influența lui Toulouse-Lautrec se manifestă mai ales la el prin alegerea unor teme asemănătoare. Femeile din portretele pe care Picasso le pictează atunci au părării încărcate de pene sau flori în coafurile lor înalte: ele au aerul unor midinete drăguțe deghizate în femei de moravuri ușoare. Când viciul apare la Picasso, el nu mai este înfățișat prin carnație blondă și flori, ci e marcat de tristețea decăderii umane, ca în acea extraordinară *Femeie machiată*, cu gura mare strânsă într-un zîmbet pieziș, cu privirea încețoșată, învăluindu-se cu brațele, ce anticipează pe toți solitarii și friguroșii pe care-i va picta în cursul anilor viitori, aplecați asupra picului de căldură pe care o mai păstrează în ei (Barcelona, Muzeul de artă modernă).

Autonomia lui Picasso raportată la lumea plăcerilor văzută de Toulouse-Lautrec se manifestă în una din capodoperele din acest atât de bogat an 1901: *Pitica* (Muzeul de artă modernă din Barcelona) cu trup de copil, deasupra căruia se înalță un cap mare de femeie sulemenită, cu față de infirmă, parcă alungită spre pomeți de o oglindă deformantă, chip ce distonează îngrozitor cu lustrul căutat al rochiei de dansatoare, roșie, cu floricele pe margini. Sub această temă pariziană reapare moștenirea spaniolă, și *Pitica* evocă mai curînd bufonii lui Velázquez decît pe profesionistele de la Moulin Rouge. Primii monștri se anunță și ei în opera lui Picasso prin *Femeia cu ciorapi albaștri*, ființă infirmă cu picioare răsucite, cu fața verzuie sub o perucă de culoarea morcovului.

Deosebirea cea mai pronunțată între influența exercitată de Toulouse-Lautrec asupra lui Picasso și opera lui, din acel moment, este de tehnică. Tablourile lui în ulei sînt pictate în tușe mici, sacadate, de culoare pură azvîrlită și snrulsă imediat de pe pînză, fondurile par făcute din confeti pătrate multicolore ce s-ar fi lipit acolo la întîmplare, tehnică mai apropiată de poanti-

lism decît de marile planuri obișnuite la Toulouse-Lautrec. Tonurile sînt violente și, voluntar, el le apropie într-un mod brutal. Galbenul sofalei din *Femeia cu ciorapi albaștri* se ciocnește de culoarea roșie a fondului, șalul ei verzui urlă contra oranjului din păr. De-a lungul fondului albastru din *Femeia machiată* plouă cu pete roșii, în *Pitica*, o vibrație de violet și de roșu împinge în sus flocoane de un galben sclipitor.

Această stridență de culori e o cucerire recentă a lui Picasso. Cînd Sabartés vine toamna la Paris spre a-și reîntîlni prietenul, are un fel de șoc. Seria aceasta de tablouri a fost făcută numai în patru sau cinci luni. Pînzele au tonalități violente, culori asemenea acelorale ale cărților de joc. « Ce zici? » îl întreabă Picasso. Și Sabartés răspunde cu surîsul fin și liniștit ce-i este propriu: « Am să mă obișnuiesc ».

Într-o zi Picasso a spus, ca și cum ar fi continuat firul unei discuții întrerupte: « . . . în ce mă privește, salvarea mea este că, în fiecare zi, fac mai rău . . . » Și începuse să rîdă.

De mai multe ori violența coloritului preludează, în opera pictorului, o schimbare radicală a viziunii, o zdruncinare a conținutului și, după ce aceasta a fost înfăptuită, el se declară mulțumit și se refugiază în monocromie. Acum, e în ajunul unei astfel de transformări. Tehnica sa picturală — culori contrastînd violent, trăsături furioase de penel, pastă aplicată în relief, șerpuiind în urma formelor sau acționînd împotriva lor — toate acestea se datoresc impulsurilor puternice pe care le primește dinafară. Cînd a fost întrebat mai tîrziu ce influență a fost mai hotărîtoare asupra debuturilor lui la Paris, a răspuns fără șovăire: « Van Gogh! »

Expoziția lui Picasso, în ciuda cronicii atît de elogioasă a lui Fagus, n-a avut nici un succes material sau moral. Artistul continuă să trăiască în mediul compatrioților săi, așa cum mulți străini trăiesc ani de zile — uneori totdeauna — între ei ca între niște ziduri ce-i izolează de restul lumii. Abia o rupe pe franțuzește; totuși, face încă de pe atunci cunoștințe foarte importante pentru el. Gustave Coquiot, influent critic de artă, se interesează de expoziția lui și Picasso îi face un *Portret*, pictîndu-l acasă la el, așezat în fața unui perete tapetat cu tablouri (colecția E. Bührle, Zürich); tușele sînt nervoase, culoar

rea în relief, modelul e însă bonom și destins. Un alt portret îl arată pe Coquiote la spectacol, într-o lumină artificială cei înverzește fața și scoate în evidență o gură roșie sub o mustață mare, neagră, cu un aer morocănos, caricatură a unui petrecăreț stingherit (Muzeul de artă modernă, Paris).

Într-o zi trece pe la expoziție un tânăr adus acolo de interesul profesional: se ocupă puțin de critica de artă și servește ca vag secretar al unui avocat filantrop care organizează la Petit Palais o expoziție cu tema: *Copilul de-a lungul veacurilor*. Tânărul este entuziasmat. Instinctul lui, un instinct prodigios, îi relevă, fără rezervele de rigoare, această forță excepțională care, totuși, se caută încă pe sine în lupta cu influențele din afară. Cum Picasso nu era acolo, îi lasă câteva cuvinte de admirație pe cartea sa de vizită. Gest banal, ce va avea consecințe neprevăzute. Picasso nu cunoaște însă entuziasmul spontan, el știe că bogăția darurilor lui îi sperie pe prudenți, astfel că acele câteva cuvinte au pentru el o importanță deosebită.

La prima vedere, nimic nu părea să favorizeze întâlnirea lui Picasso cu Max Jacob; dimpotrivă, totul trebuia să-i îndepărteze unul de altul. Tânărul Pablo venea dintr-o țară unde domnea un antisemitism instinctiv, și Max Jacob era fără îndoială primul evreu pe care-l întâlnea în calea sa. În comparație cu aceste divergențe de origină și de caracter, faptul că Picasso nu vorbea franțuzește, iar Max Jacob nu înțelegea un cuvânt din spaniolă, părea piedica cea mai puțin serioasă pentru înfiriparea prieteniei lor. Picasso avea în urma lui fundamentele solide ale unei vieți familiale, se bucura de o vocație recunoscută și apreciată de ai lui, se identifica perfect cu țara unde se născuse, se simțea bine înfipt în pământ. Max Jacob era și el foarte legat de Bretania de Jos și de cerul ei mohorât, dar, când se întorcea în Quimper, orașul său natal, nu era, după spusa lui, decît tolerat de ai săi, iar oamenii cu care venea în contact nu erau pentru el decît figuranții caricaturali ai unui spectacol din care el fusese exclus.

La Paris, trăia în afara familiei, rudă săracă invitată în mod regulat la masă și care primea aceste invitații cu o dezinvoltură jignitoare pentru cei ce-i acordau ospitalitate. Purta în el o vocație secretă, ca atâtea alte răni

ascunse în sufletul său. Tînărul Pablo avea, în ciuda impetuozității temperamentului său și a dezlănțuirii lui creatoare, un echilibru funciar, și robustul său apetit sexual era satisfăcut cu o vehemență ce-i slujea arta. Max Jacob, după o singură dragoste nefericită, adăuga la toate griile cel hărțuia, obsesia iubirilor, în același timp imperioase și tulburi, pe care și le potolea în taină, prin întîlniri întîmplătoare. Picasso avea întrînsul certitudini sădite adînc în el care-i îngăduiau să scruteze abisurile, fără altă ispită decît aceea a curiozității, pe cîtă vreme Max Jacob era, după propria lui expresie, « o natură poroasă și receptivă ». Era cu șase ani mai mare ca Picasso, dar avea o fire slabă din pricina acelei stări de neliniște în care trăia, bănuitor și totodată însetat de afecțiune, orgolios și totuși ușor de umilit, trecînd dintr-o dată de la timiditate la aroganță, căutînd mai tîrziu uitarea în droguri, sau securitatea în practica misticismului.

Cu toate acestea, Max Jacob și Picasso aveau unele trăsături comune ce depășeau deosebiriile lor de natură și origine; un simț al calității, atît în privința oamenilor cît și în artă, și, foarte dezvoltat la Picasso mai ales, instinctul a ceea ce putea sluji nevoile lor creatoare. Atmosfera în care se produce întîlnirea lor este aproape de neconceput pentru niște oameni lipsiți de încredere în semenii lor; ea este puțin ridicolă și în același timp emoționantă pentru acești avari ce dibuie pe fîgașurile formate de precauțiile lor zilnice și de temerile pe care le au pentru viitor. Ca răspuns la cartea lui de vizită, Max Jacob primește o scrisoare de la Pedro Manyac, singurul dintre acești tineri spanioli care vorbea franțuzește, rugîndu-l să treacă pe la atelierul din bulevardul Clichy. Ceva mai puțin entuziasm, ceva mai puțin instinct, o zi mai agitată, și această vizită n-ar mai fi avut loc. Dar Max Jacob vine la întîlnire în ziua și la ora fixată.

Picasso și el se privesc unul pe altul, își strîng mîinile de mai multe ori și pun în aceste mute strîngerii de mînă tot ceea ce nu pot să spună prin viu grai. Max Jacob cercetează, unul cîte unul, tablourile trîntite grămadă în odaie. I se spune că Picasso face cîte unul sau două pe zi sau pe noapte; pentru vizitator, totul era ca o explozare într-o lume cu limite imprevizibile. Se face tîrziu. Cu voioșia firească a spaniolilor, prietenii lui Picasso

încep să vină la atelier și vin ca să rămână acolo. Știindu-se cu toții săraci, nu se sinchiesc de pretențiile care ar complica viața unor oameni înstăriți. Îl opresc pe Max Jacob să împartă cu ei aceea ce vor numi o masă. Unul coace fasole. Nefiind destule scaune, mulți s-au așezat pe jos. Un vas poros trece din mână în mână, acel *porrón** pe care Picasso îl va picta adesea mai târziu și care se află încă și astăzi, din sticlă verde de culoarea frunzei fragede, pe o comodă din rue des Grands Augustins; atunci l-a învățat pe Max Jacob să bea din el. Întrucât conversația între scriitor și acești spanioli care abia o rup pe franțuzește se încheagă greu și cum înțelegerea cu noul venit este în mod tacit completă, toți încep să cînte. Vocile străinilor și aceea a singurului francez dintre ei se amestecă pentru a regăsi simfoniile lui Beethoven. Picasso nu e de loc muzician. El tace. Se uită la vechii lui prieteni și la noul vizitator. E mulțumit.

Max Jacob avea să păstreze o amintire luminoasă despre tînărul spaniol. « Era foarte frumos, își amintea el mai târziu, avea o figură ca de fildeș, fără nici o cută, în care străluceau doi ochi mai mari decît sînt astăzi și cu părul ca pana corbului încadrînd fruntea mică. »

A doua zi, Picasso se duse să-l vadă pe Max Jacob acasă la el, însoțit ca de obicei de prietenii lui spanioli și indispensabilul interpret, Manyac. Max Jacob locuia într-o cămăruță de pe quai aux Fleurs. Camera e sărăcăcioasă, dar pereții sînt acoperiți cu litografii de Daumier, de Gavarni, atît de ieftine pe atunci, și cu imagini din Epinal pe care Max Jacob a început să le colecționeze pentru prima dată. Spaniolii pleacă târziu seara, Manyac adoarme într-un jîlt, Picasso și Max Jacob își vorbesc prin semne, prin cîte un cuvînt rostit din cînd în cînd, prin glasul privirilor și zîmbetelor lor. Despre omul pe care nu-l cunoaște decît din ajun, Picasso știe doar că e poet, și el are un respect adînc pentru cei ce mînuiesc cuvintele și izbutesc să producă emoție, să facă să vibreze o muzică din alăturarea lor, din înălțarea sau coborîrea lor. Numele de poet va fi totdeauna pentru el un titlu de noblețe. Se va simți totdeauna mai aproape de meșterii mari ai cuvîntului, decît de prietenii săi pictori. Îi cere lui Max Jacob să-i citească poemele sale,

cerere în aparență absurdă, căci era ca și cum ai pune un muzician să cînte în fața unui surd. Lucrul cel mai neașteptat este însă că nici el, nici Max Jacob n-au văzut atunci cît de ciudată era această dorință, și în noaptea aceea, în prezența lui Manyac care dormea, Max Jacob îi citi lui Picasso poemele sale, chiar și pe acelea pe care nu le arătase încă nimănui.

Miracolul acestei întîlniri o dată spulberat, în zorile ce se trezeau la realitate, poetul trebuie să se fi întrebat ce a putut să înțeleagă Picasso din această lectură. Nu mare lucru, desigur. Chiar de-ar fi știut mai bine franțuzește, el n-ar fi putut să-și dea seama de sunetul nou pe care-l aducea această poezie, ce avea să rămînă atît de multă vreme confidențială. Dar artistul privea omul pe care-l avea în fața lui, cu chipul încadrat de o barbă neagră, cu o frunte largă și netedă, cu ochii lucitori în care scînteierile rîsului jucau pe un fond de tristețe, cu nasul ce începea cu o linie dreaptă și se curba apoi ușor spre vîrf, cu buzele subțiri, sinuoase și atît de mobile încît parcă trăgeau întreaga figură în lanțul expresiilor. Max Jacob știe foarte bine să-și joace rolul atunci cînd are încredere în cineva. Iar pe Picasso nu-l înșeală privirea, el are de la început acea siguranță prin care îi îndepărtează pe cei ce-l stingheresc, sau îi apropie pe cei ce vin spre el fără nici un fel de recomandare.

Dacă felul cum Max Jacob a citit în noaptea aceea poemele sale a fost de ajuns ca să le dea viață, atenția cu care Picasso le-a ascultat a fost o garanție a valorii lor, rezultat neprevăzut prin el însuși și care nu poate fi înțeles decît de aceia ce-au asistat la trezirea atenției artistului pentru un anumit lucru, la felul lui de a-și cîntări bine interlocutorul. Cînd s-au despărțit în zori, Max Jacob se simțea, după cum va spune mai tîrziu, « încurajat pentru întreaga viață » și va explica: « Credeam în el mai mult decît în mine însumi ». E plin de recunoștință și ține să-și arate gratitudinea față de prietenul său, cu generozitatea lui de om sărac. Picasso admira o gravură în lemn de Dürer, poate avutul său cel mai prețios; i-a dat-o. Și văzînd interesul pe care-l arăta față de Daumier, de Gavarni, de imaginile din Epinal, i-a dat totul.

Legătura care se încheagă între ei se sprijină de asemeni pe acea izolare morală și pe acea sărăcie materială ce le

sînt comune. « Eram niște copii pierduți și unul și altul », mărturisește Max Jacob. Dacă a căpătat de la cel mai tînăr decît el atîta forță, acea forță prin care Picasso își copleșește prietenii ce sînt destul de rezistenți ca să nu fie zdrobiți, el i-a dat în schimb mai mult, poate mai mult chiar decît își închipuia. Max Jacob a fost primul intermediar spiritual între Picasso și Paris, a fost de asemeni interpretul Franței pe lîngă el. Acest fiu de rătăcitori ce au prins rădăcini în pămîntul francez avea o sensibilitate mai vie decît aceia care nu s-au minunat niciodată de miracolul stabilității, un atașament mai conștient pentru o țară a cărei față statornică i-o arăta acum tînărului spaniol.

Picasso avea să rămînă, în reacțiile sale omenești și în emotivitatea lui, un autentic spaniol. Mulți dintre prietenii lui, descoperind la el anumite trăsături, credeau că văd țîșnind Spania în modul cel mai neprevăzut, dar o femeie, care o bucată de vreme și-a împărțit viața cu el, declară că violențele lui pot fi interpretate prin analogie cu izbucnirile proprii slavilor, că se pot găsi în el trăsături venind din orizonturi nemărginite. Totuși, dacă s-a dezhădăcinat, purtînd în el întreaga Spanie, marea sa aventură spirituală pe planul creației n-ar fi putut să se fixeze și să se afirme cu atîta forță nicăieri în altă parte decît în Franța. Influențele ce se exercitau asupra lui n-ar fi căpătat probabil atîta amploare într-un climat mai puțin favorabil evoluției lui și chiar propria sa influență nu s-ar fi putut exercita atît de puternic dacă n-ar fi trezit ecouri așa de concordante. Ridicîndu-se spre celebritate, în orgoliul efortului său triumfător, Picasso nu avea să uite totuși că în acest Paris, la primul contact neospitalier, un francez, un poet francez l-a primit ca pe un frate.

Despre această primă întîlnire ar fi putut să rămînă o mărturie prețioasă. Picasso l-a pictat atunci pe prietenul său așezat pe podea, în mijlocul cărților lui, în fața unui foc mare, dar « o pînză pierdută și pe urmă repictată », notează cu părere de rău Max Jacob.

Tabloul a fost, într-adevăr, repictat cu altceva. Pînzele erau scumpe, ele lipseau adesea furiei creatoare a lui Picasso, și apoi nici unul din ei nu bănuia cît de revelator ar fi putut să fie acel portret. Picasso a pictat deasupra una din cele mai frumoase *Maternități* ale lui

din acea vreme, aceea în care el izbutește o compoziție perfectă pentru a exprima comuniunea dintre mamă și copil. Mama stă ghemuită cu picioarele ei lungi bine fixate pe sol, copilul e adăpostit între faldurile grele ale mantiei sale, susținut cu o mână foarte lungă și foarte fină; capul mamei e aplecat, greoi, spre fruntea copilului, formînd un singur bloc cu el (colecția Maurice Wertheim, New York).

Oare Max Jacob — viitorul Max Jacob* — să fi fost într-
cîva consolată la gîndul că portretul său fusese înlocuit cu
imaginea unei Fecioare? Picasso nu crede că răzuișe cu
totul pînza mai înainte. «Dacă s-ar radiografia tabloul,
este posibil ca portretul să se mai vadă încă », spune el cu
un accent de regret pentru această operă pierdută.

În vremea cînd i-a făcut portretul prietenului său, ei se
vedeau foarte des. Sub aparenta dezordine a vieții lui
Picasso, există totuși elemente constructive esențiale în
existența lui. În cursul acestor întâlniri frecvente, pe
măsură ce Picasso învață franceza, în ciuda deosebirilor
de caracter dintre ei, se relevă unele trăsături comune ce
se afirmă într-o înțelegere mutuală deplină. Umorel lor
specific este foarte apropiat, la fel ca și trecerea bruscă
de la tristețe la pofta de a rîde, ca și ascuțimea prin care
sesizează cusururile omenești, sau grija de a nu cade în
patetism, ori înclinarea lor către mistificare. Toți cei
care l-au cunoscut pe Max Jacob oscilînd pe coarda întinsă
a viziunilor lui bizare, a malițiozităților lui tot așa de
neprevăzute ca și înduioșările lui, n-au putut să determine
niciodată exact la el momentul trecerii de la seriozitate
la glumă. Izbucnirile intempestive ale lui Picasso, pirue-
tele lui de om nestăpînit își au probabil originea în
acele zile depărtate cînd Max Jacob își arăta toate fațе-
tele spiritului său, cînd își desfășura însușirile lui bune
de cabotin. Nimic nu seducea, desigur, mai mult pe
un tînar de douăzeci de ani, a cărui viață era sumbră,
iar viitorul nesigur, decît desfătările unui haz în comun.
Picasso îl prezintă pe Max Jacob prietenilor lui spanioli
care vin în număr tot mai mare la Paris « ca sub prada
unei contagiuni ».

În toamnă, Mateo de Soto îl întâlnește aici. Picasso îi
desenează fața pătrată, cu un nas puțin turtit, cu ochii

* În 1914 Max Jacob s-a botezat (n.t.).

lunguieți umbriți de pleoape grele și cu o bărbuță ceri dă aerul unui poet romantic (*Portret*, proprietatea lui Picasso).

Cîteva zile mai târziu, sosește Sabartés. Picasso și de Soto îl așteaptă în gara d'Orsay, pe la ceasurile zece dimineața. Primul gând care-l frămînta pe Sabartés — atît de caracteristic pentru el — este că a tulburat tabieturile prietenului său. « De ce te-ai sculat așa de devreme? » îl întreabă el. « Ca să vin să te aștept », răspunde Picasso. Datorită prezenței lui Sabartés, o întreagă perioadă a vieții lui Picasso ne este din nou dezvăluită prin căldura prieteniei lui; cît timp vor fi împreună, nu se va pierde nici un amănunt din pitorescul sărăciei împărțită laolaltă, din zbuciumările creației, și mai târziu el va face să re trăiască o întreagă epocă prin acea putere de evocare ce redă, în toată intensitatea ei, atmosfera unei vieți grele, precum și acea apăsare tainică a realității celei mai sordide.

Tinerii spanioli hoinăresc pe străzile Parisului, dornici să se topească în ființa marelui oraș. Ca toți străinii fără relații, pentru a-și face singurătatea mai plăcută, ei se caută unii pe alții și caută un punct de legătură, un loc unde să se întâlnească mai ușor în cursul serilor goale și lungi.

În peregrinările lor prin Montmartre, descoperă un local destul de prăpădit pentru a primi drept clienți obișnuiți niște oameni ce par a împușca francul. Localul se află în piața Jean-Baptiste-Clément, piață numai cu numele, căci e o groapă întunecată, fără felinare, fără trotuare, fără pavaj. Hruba al cărei prag îl trec are un nume argotic de dispreț: « Zut! »* Unii dintre spanioli, cu toate că, asemenea tuturor străinilor, învățaseră la Paris argoul înainte de a cunoaște bine franceza corectă, trebuie să fi ignorat la început semnificația acestui cuvînt, dar scurta lui pronunție, ce suna ca o sfidare, desigur că le-a plăcut. În fundul crîșmei, mobilată cu o tejghea și cîteva butoaie de bere în loc de mese, la dispoziția trecătorilor, se afla o cămăruță cu un aspect atît de puțin atrăgător că numai tinerețea și sărăcia spaniolilor rătăciți în Paris puteau să o accepte ca un refugiu. Pe jos e pămînt gol, niște lavițe viermănoase sînt

înșirate de-a lungul pereților mînjiți de jeg și igrasie, iar pînzele pe care păianjenii le-au țesut în jurul lămpilor sînt atît de groase încît lumina abia se strecoară prin ele. Dar spaniolii vin atît de des aici încît murdara odăiță le este în curînd rezervată numai lor. Patronul, Frédé, cu o beretă înfundată pe cap, purtînd în bandulieră o ghtară la care acompaniază uneori cîntecele mușteriiilor dintr-o încăpere alăturată, umblă încoace și încolo cu o cofă de bere în mînă. În curînd le va spune « micuții mei » noilor săi clienți, grație cărora va deveni, mai tîrziu, celebru.

Într-o zi, cuprins de un acces de generozitate, Frédé va vărui pereții și tavanul, va șterge lămpile de funingine. Spaniolii se simt atunci la largul lor. Picasso și Ramón Pichot se pun pe treabă. Pe pereții proaspăt văruiți, Picasso desenează cu vîrfurile pensulei trupuri de femei goale, dintr-o singură trăsătură. Alături de ele pictează un schivnic: « *Ispita sfîntului Anton!* » strigă prietenii lui. Picasso se oprește din lucru. Pensula sa alergase atît de repede pe perete, și cu atîta siguranță, încît părea mînuită de un prestidigitator. Pichot, la rîndul său, pictează într-un colț turnul Eiffel, emblemă a orașului pentru orice străin, și, ca o ilustrație a vremii, dirijabilul lui Santos-Dumont, în plin zbor. O bucată de perete rămîne liberă. Picasso schițează acolo, în trăsături mari de pensulă, portretul lui Sabartés, de la brîu în sus, mai mare ca în natură, adevărată efigie de poet, într-o atitudine declamatoare, cu un text în mînă. Deasupra capului său, un liliac, amintind stema orașului său natal, își desfășoară larg aripile.

Odăița de la « Zut! » a devenit un colț al Spaniei transplantat în Paris. Viața marelui oraș bate la ușile acestui refugiu improvizat. Uneori ea se preface aici în adevărat tărăboi. Într-o seară, din încăperea alăturată izbucnesc țipete și răcnete îngrozitoare: se încheia o socoteală, cu ajutorul cuțitelor. În altă seară se aud niște împușcături. Frédé apare, foarte liniștit: « Nu-i nimic, micuții mei. Nu vă alarmați . . . » Și toarnă bere, fără să-i tremure de loc mîna.

« Să bem . . . asta nu se întîmplă în fiecare zi . . . Haide, beți . . . »

Sabartés evocă și mica locuință din bulevardul Clichy pe care Picasso o împarte cu Manyac, două camere, 68

dintre care cea mai mare, mobilată sumar, așa cum se vede în celebrul tablou *Ligheanul*, servind de atelier. În timp ce lucra la acest tablou, pictorul a dat la o parte de pe măsută grămezile de cărți, de hîrtii și de obiecte ce o umpleau de obicei. Pe jos și pe lîngă pereți, de jur împrejurul odăii, se îngrămădesc tablouri. Acela, căruia prietenii îi spun *Înmormîntarea lui Casagemas*, și care stă, nu se știe cum, în picioare, ascunde în dosul lui o harababură de nedescris.

Într-o seară, Sabartés îl întîlnește acolo pe Max Jacob, care vine deseori să-și vadă prietenul, mai totdeauna cu o carte sub braț. În seara aceea, Max Jacob alesese un volum de Verlaine pentru a le citi din el prietenilor săi spanioli. Aceștia nu cunosc franceza mai bine decît o știa și Picasso la început, dar muzica versurilor întregeste sensurile pe care ei nu le înțeleg. Max Jacob citește rar, cumpănit. Apoi se însuflețește, furat de propriul său entuziasm, gesticulează, ridică vocea. S-a înserat, dar el continuă să citească. Ține cartea în mînă, însă nu mai vede literele; recită poemele din memorie. În camera liniștită se face, o dată cu lăsarea nopții, frig. De la sobiță nu mai adie decît foarte puțină căldură. Acestor tineri care au o viață întreagă înaintea lor, Max Jacob le citește lin, grav:

*Somnul negru se așterne
Peste viața mea, ușor.
Nici un vis nu se mai cerne,
Nici speranță și nici dor . . .*

Se simte foarte aproape de sărmanul Lelian, dar această spaimă de viață ce-l tulbură pare o lecție stranie potrivită pentru tînărul său prieten spaniol chinuit de aspirații imense, de foamea de a înfăptui imposibilul . . .

*Sînt copilul din landou
Legănat încet de-o mînă
La gura unui cavou . . .*

citește Max Jacob. Și vocea îi coboară, i se stinge. *Tăcere. Tăcere . . .* Ultimele cuvinte le șoptește într-un suspin, apoi se oprește și cade la pămînt.

Sabartés, la sosirea lui aici, luînd contact cu opera lui Picasso și cu anturajul actual al pictorului, a fost cu adevărat surprins văzînd cît de bine și-a însușit prietenul său atmosfera pe care o respiră, efectele de lumină, impresiile vizuale, ambianța însăși a camerei în care lucra. Cînd se familiarizează cu ultimele tablouri ale lui Picasso, este cuprins de amețeli, ca și cum s-ar clătina pe marginea unui abis. Simte că s-a întîmplat ceva cu prietenul său și nu numai pe plan pictural: o mare zguduire interioară, o trezire la realitate, trezire în fața căreia se îndepărtează, într-adevăr, la douăzeci de ani, tinerețea lui.

Din împrôșcările de culoare, din acel foc de artificii care pătrunde pînă în inima tablourilor lui, se desprinde un conținut nou, o nouă viziune a umanității. Transformarea nu s-a făcut de la o zi la alta. Salturile lui Picasso, oricît de bruște ar părea, sînt prevestite de tranziții, de stagii pregătitoare, mai mult sau mai puțin precipitate. În astfel de momente premergătoare unei schimbări radicale, fiecare tablou e ca un pas înainte într-o direcție pe care numai el singur o prevede, sau care i se impune în mod irezistibil. *Femeia machiată* (Muzeul din Barcelona) se detașează încă, prin coloritul ei curgător, de un fond împrăștiat ca o cortină de perle, dar ea nu mai este din acelea care strălucesc, cu carnația lor nudă, sub o găteală sclipitoare, ca în *Curtezana cu giuwaericale* (fosta colecție Ricardo Vines); zîmbetul ei pieziș e lipsit de voieșie, corpul ei nu se mai etalează ca o plantă carnoasă, ci adunat se înscrie ca într-un dreptunghi așezat de-a curmezișul, între brațele ridicate. Tema solitudinii pătrunde în opera lui Picasso pentru a o domina de aici încolo, temă față de care ascendența lui spaniolă — Spania bîntuită de singurătăți — l-a făcut deosebit de sensibil. *Arlechinul sprijinit în coate*, cu întregul arabesc al trupului său, apare apăsător de gîndurile lui sumbre, ca și cum nu și-ar mai regăsi niciodată zîmbetul de comandă (colecția Henri Clifford, Philadelphia).

Contrastul dintre costumul bălțat al măscăricilor profesioniști și tristețea pe care Picasso o descoperă în ei este deosebit de mișcător. El pictează ceea ce nu se poate comunica din suferința omenească, simțămîntul de singurătate în doi. Arlechinul, cu bărbia îngropată în palma sa, întoarce capul într-o parte, aproape fără

să simtă prezența femeii ce se strânge lângă el, cu fața dură între umerii mlădioși, cu gura alungită și sinuoasă, crispată de amărăciune. *Arlechinul și perechea lui* (Muzeul de artă modernă, Moscova) se lipesc atît de strîns unul de altul încît căldura se strecoară dintr-un trup în celălalt, siluetele lor formînd un bloc. Compoziția este atît de savantă încît acest bloc alcătuit din două trupuri, cu aplaturi de culoare vie cu un contur negru, este privit dintr-o singură parte, înfruntînd vidul. E surprinzător că un tînar de douăzeci de ani cunoaște atît de bine contradicțiile iubirii ce leagă două ființe, dar le și izolează în amărăciunea lor. Și mai curios e faptul că dispune de mijloace așa de sigure pentru a exprima acest conflict sufletesc.

Această sensibilitate nouă este preludiul schimbării creatoare ce se săvîrșește atunci în el. Se află într-o stare intensă de receptivitate, pregătit mai ales să se lase călăuzit de impulsioni ce vor declanșa în el un mecanism, impulsioni asupra cărora nu se știe nimic precis. « Se știe vreodată de unde pornește o influență? » răspunde într-o zi Picasso. Se știe ce poate să devină un stimulent pentru o operă nouă? Femeile, desigur; dar și un animal, uneori un obiect, adesea nimic. Nu un tablou, ci mai curînd o pată, care se găsea acolo din greșeală sau din întîmplare. » Și se apleacă spre o pînză, ca și cum ar căuta acea pată imaginară ce ar fi putut desfereca în el o optică nouă. Ceea ce ilustrează însă mai bine decît aceste cuvinte fervoarea lui continuă, mobilizarea permanentă a forțelor lui creatoare, este ascuțimea privirilor sale. În cursul acestui an 1901, de fapt în cursul unei singure veri, focul de artificii s-a stins într-o bună zi sub pensula sa. Culoarea s-a golit cum se golește un ceas cu nisip. Tabloul dedicat memoriei lui Casagemas, pe care prietenii lui barcelonezi îl văd în atelierul său în toamna lui 1901, e scăldat într-o lumină lunară.

Dar acest clar de lună nu e monopolul morților. Tentele repede ofilite fac și climatul celor vii. Fețele noi impun această viziune crepusculară, un sens nou al volumelor reclamă o economie a culorii. Îndreptarea către o limpezire a formei este preludiul limpezirii culorilor. « Arabescurile specifice perioadei albastre au precedat tonalitatea monocromă, subliniază Picasso. Priviți, de exemplu, *Arlechinul și perechea lui*. »

Sîntem dintr-o dată foarte departe de debuturile lui, prin acea zvîcnire a luminii în afara obiectului, a culorii reflectate, prin acea participare a fondului la prezența umană din primul plan. Cînd culoarea curge încă în relief, pîrînd întinsă cu degetul, ca în micul tablou *Mamă cu copilul ei lîngă o fîntînă* (proprietatea lui Picasso); cînd pare menită să se topească în strălucirea bazinului și în oglindirea apei — chiar și atunci observăm că dispunerea tentelor luminoase e deja subordonată unei structuri riguroase, e închisă în conture foarte stricte, reducînd trupul mamei la forma unei coloane care se înalță. Cînd Picasso adoptă, în acest prodigios an 1901, una din marile teme ale viitorului său: Maternitatea, unitatea dintre mamă și copil se accentuează cu atîta putere încît ar fi putut să treacă un lung timp între încercările multiple care duc la o construcție triunghiulară tot atît de riguroasă ca și aceea a unei compoziții clasice. «De fapt, spune Picasso, totul s-a făcut foarte repede.» Un zîmbet ușor îi flutură pe buze la amintirea acestui ritm precipitat. «O lună a fost de ajuns, adeseori două cel mult, pentru a aduce această schimbare de la un tablou la altul.»

Într-o zi, Picasso a văzut cum razele piezișe ale soarelui cădeau albastrii pe pereții camerei sale, aruncînd pete de aur închis și umbre albastre-verzui pe trupul unei *Femei îmbăindu-se*; în ciuda detaliilor realiste, banala scenă capătă în această nuanță de lumină o semnificație deosebită, mai accentuată de arabescurile corpului, extrem de alungit, cu capul mult aplecat și tras între umeri, cu sîinii atîrnînd moi între cele două brațe (Phillips Memorial Gallery, Washington). O dată cu apariția fazei albastre, carnația strălucitoare a femeilor devine din ce în ce mai palidă, surîsul lor se stinge pe buzele prea strînse: *Femeia cu coc* (colecția Harry Bakwin, New York) are fața lungă, ochii migdalați și distanțați, nasul ușor deviat, gura trasă într-o parte de amărăciuni ascunse, iar acea asimetrie a feței cu fruntea acoperită de o şuviță neregulată e accentuată de un coc înalt ce alunecă strîmb și amenință să cadă. Figura grea este sprijinită în mîinile mari, mîini de muncitoare, brațele neobișnuit de lungi sînt proptite pe masă, capul e îngropat între umerii rotunzi ce se încovoie ca sub o povară. Este exprimată aici împăcarea cu suferința, așteptarea

a ceea ce nu va mai veni și, în această resemnare acuzătoare, pregătirea pentru ceea ce-i mai rău: viața care continuă. La fel apare și femeia din *La cafenea* (Muzeul de artă modernă, Moscova), cu un pahar gol dinainte, cu bărbia într-o mână, iar cu cealaltă mână, lungă și osoasă, pe umăr, ca și cum s-ar apăra de niște lovituri. Ea e soră cu *Femeia cu brațe încrucișate* (Colecția Chauncey McCormick), al cărei cap se întinde înainte, amenințător, cu privirea fixă, cu gura umflată de plîns și moale ca a acelor care se gîndesc la sinucidere. Ea anticipează *Băutoarele de absint* (Muzeul din Hamburg) pe jumătate prăbușite pe scaunele lor, sau ațipite, tremurînd sub șalul gros, ținut strîns pe trup, ca și cum moartea le-ar fi și pătruns fința.

Acestea sînt acele femei despre care Rilke spune că « viața s-a jucat cu ele, punîndule primăveri după primăveri în brațele deschise, totdeauna în zadar, pînă cînd și-au îndoit umerii », femei care « n-au căzut prea de sus de pe treptele speranței și nu s-au lovit prea tare, dar s-au vlăguit în așa hal că viața nu mai are ce face cu ele ».

Aidoma lui Malte Laurids Brigge*, Picasso descoperă acea lume de epave ce colindă Parisul, ființe azvîrlite la o parte de viață și care se tîrăsc pe lîngă zidurile leproase. Întocmai ca și tînărul danez, el cunoaște experiența singurătății ce se abate dintr-o dată, în mijlocul mulțimii, asupra unui străin. Despre această singurătate pictorul n-a lăsat o imagine sfîșietoare.

După sosirea lui Sabartés la Paris, el a luat obiceiul de a se întîlni cu prietenii lui spanioli la Lorraine, o cafenea din Cartierul latin frecventată de mulți intelectuali francezi ce credeau că se freacă acolo de celebritățile zilei sau ale viitorului.

Într-o seară, Sabartés așteaptă pînă tîrziu sosirea prietenilor săi, căci Picasso se hotărăște totdeauna greu să-și părăsească atelierul. Sabartés a adoptat ținuta artiștilor parizieni cărora pe vremea boemei li se spunea calfe de pictori. Poartă părul castaniu în plete lungi încadrînd fruntea mare. Îmbrăcat într-un veston de catifea reiată, cu o jiletcă închisă pînă la gît, el seamănă cu obișnuiții cartierului. Se simte însă foarte singur și dezrădăcinat.

Privirea lui mioapă scrutează mereu, cu tresăriri de speranță și dezamăgiri, sala năclăită de fum. Cu bărbia sprijinită în palmă, înconjoară cu cealaltă mână paharul din fața lui, ca și cum s-ar agăța de un colac de salvare. Picasso îl zărește astfel de departe, prin perdeaua de fum albăstriu, cu capul întors, cu privirea rănită, cu colțurile gurii ascuțite, cu mâna bîjbîind. Imaginea e atît de impresionantă încît se decide să-l picteze pe prietenul său așa cum l-a văzut într-un moment de părăsire.

Se așază, ca de obicei, pe un scaun scund și rablagit, în mijlocul atelierului său, și fixează pînza la suportul cel mai de jos al șevaletului; pictează îndoit pe jumătate, cu paleta pusă pe dușumea, alături de el. Pare să caute poziția cea mai puțin comodă, « ca spre ași ține spiritul treaz sub imboldul dificultăților . . . » Cînd înmoaie pensula în culoare are gesturi de îndrăgostit. În jurul lor plutește o liniște atît de adîncă, încît se aude « fișîitul pensulei pe pînză », liniște tulburată doar de scîrțîitul scaunului pe care Picasso, în febra lucrului, îl scutură cu toată greutatea sa, fără să-și dea seama. Totuși, numai arareori se lasă absorbit cu totul; din timp în timp rostește cîte ceva, ca spre ași dovedi lui însuși că spiritul i-a rămas treaz. Luciditatea lui se apără împotriva asaltului transei creatoare.

Acest tablou, intitulat și *Țapul de bere* (Muzeul de artă modernă, Moscova) nu e numai portretul unui prieten. Este totodată, reflectată ca într-o oglindă, imaginea halucinantă a acelei neliniști ce se stîrnie în el atunci cînd și-a văzut prietenul rostogolindu-se în « abisul singurătății ». Depresiunile sufletești sînt la această vîrstă atît de apropiate că încep să vibreze la unison de îndată ce o singură coardă a fost atinsă.

Cînd pictează, tot atunci, un alt portret al lui *Mateo de Soto* (colecție particulară, Hamburg), îl pictează și pe acesta într-o lumină crepusculară, cu fața palidă năpădită de umbre de un albastru verzui, cu părul în aceeași tentă, cu privirea aplecată spre mîinile care lucrează deasupra unei fețe de masă vineție. Cîteva pete de culoare, rozul urechii, fondul roșu al unui tablou de pe perete, par să nu servească decît a reliefa ansamblul verzui, ca răscolirea unor ape adînci. Soto este și el cufundat în singurătatea lui de creator. Fiecare ființă umană e încer-

cuită de această zonă de netrecut, ca într-un chenar negru de vitraliu. Suferința personală este incomunicabilă. Picasso și-a făurit, încă de la douăzeci de ani, o optică foarte personală. «Dacă reclamăm sinceritatea artistului, nu putem admite ca ea să se situeze în afara durerii», scrie prietenul său. Dar această nouă concepție despre viață, descoperirea suferinței omniprezente, căreia îi corespunde o întunecare a paletei sale, este deconcertantă pentru anturajul parizian al lui Picasso. Ea îl deconectează mai ales pe managerul său de atunci, pe Manyac, care fusese sedus, la Picasso, de izbucnirea culorilor, de virtuozitatea plăcută a primei lui maniere. O asemenea schimbare i se părea arbitrară, dăunătoare intereselor lui Picasso însuși ca și alor sale. Noua manieră este în mod hotărât mai puțin comercială. Dacă Picasso își nemulțumește, pentru prima dată, printr-o evoluție bruscă, giranții bogăției lui artistice, dacă el caută un drum menit să-i îndepărteze pe eventualii clienți, acesta nu este decât preludiul unor atitudini de dispreț și mai spectaculoase încă. De la un tânăr de douăzeci de ani însă, de la un necunoscut, s-ar putea aștepta ceva mai multă suplețe, s-ar putea crede că e înclinat să facă unele concesii spre a ieși din umbră și a scăpa de sărăcie.

Manyac este cel dintâi care nu înțelege intransigența fundamentală a lui Pablo Picasso; alți reprezentanți ai intereselor lui financiare vor face aceeași experiență. Manyac se socotește cu atât mai îndreptățit să ia măsuri, cu cât Picasso depinde de el, locuiește în atelierul închiriat de el, trăiește din avansurile bănești pe care i le-a acordat el. Conviețuirea înăsprește și mai mult raporturile dintre ei. Oriunde s-ar afla, Picasso se simte ca la el, în modul cel mai firesc. Își invită prietenii în atelierul plătit de Manyac, îi oprește la dejun sau la cină, ca și cum el ar fi singurul stăpîn. În chip fățiș, Manyac pleacă de acasă cînd găsește acolo invitați străini.

Fricțiunile zilnice sfîrșesc prin a-l obosi pe Picasso, prin a-i tăia pofta de lucru. Umblă hai-hui prin Paris. Se împrietenește cu un sculptor spaniol, Paco Durio, care locuiește pe strada Ravignan, într-o ciudată cocioabă de lemn. Cînd i-a trecut prima dată pragul, el nu se îndoaia cîtuși de puțin că într-o zi o va face celebră, dar deocamdată nu e decât un tânăr fără rost care pică adesea la căderea nopții și se interesează de lucrările prietenului

său, ca și cum ar veni acolo numai de dragul sculpturii. Încruntat, le mărturisește prietenilor săi că nu așteaptă decît banii făgăduiți de tatăl lui pentru a pleca. De bună seamă, nu i-a fost ușor să ceară acești bani, însemna că și recunoaște eșecul, dar privațiunile la care îl supune Parisul sînt mai presus de forțele lui. Nu are nici măcar cu ce să și cumpere cîtiva cărbuni spre a și încălzi atelierul. Iarna e grea. Cînd prietenii săi întîrzie la «Zut!» sau cînd drumul pînă pe malul stîng al Senei li se pare prea lung, îi oprește la el. Soto locuiește uneori aici; Sabartés doarme cîteodată și el la Picasso. Își pun drept perne la căpătîi cărțile groase pe care le găsesc în casă. Îngrămădesc pe ei toate hainele pe care le au. Tablourile slujesc de paravane împotriva vîntului care suflă pe sub ușă. După patruzeci de ani, Sabartés își amintește încă bine de chinurile din acele nopți friguroase.

La capătul șederii lui în Paris, înainte de a pleca din nou spre Barcelona, în ianuarie 1902, Picasso pictează un ciudat *Autoportret* (proprietatea artistului). Dacă propriile lui mărturii n-ar concorda cu cele ale prietenilor săi, n-am crede că acesta este portretul unui tînar de douăzeci de ani. Și-a lăsat o mustață țepoasă și o barbă în coleretă. Pe fața pătrată, obrajii sînt supti, ochii mari, încercănați, par a se adînci în orbite. Privirea ce caută să se ațintească asupra spectatorului este de o tristețe stăruitoare, ca și cum ar vrea să nege orice încredere în viață. Gura, cu buze cîrnoase, strînse, se refuză confidențelor care, se ghicește, ar fi penibile. Nu e nevoie să ne mai uităm la gulerul ridicat al paltonului pentru a înțelege că avem în față portretul unui om care a suferit de frig, care a răbdad probabil de foame, care e atins poate de o boală. Este totodată chipul unui om maturizat, înșelat, dezamăgit, care a ținut să fixeze pe pînză, fie numai și pentru el singur, imaginea suferințelor îndurate. Pentru viitorul lui Pablo Picasso, pentru neliniștile și încăpățînările lui de mai tîrziu, este desigur semnificativ faptul că la douăzeci de ani avea trăsăturile unui om trecut prin toate încercările.

IV. PENUMBRĂ ALBASTRĂ

1902—1904

«**L**ucrez mult, îi scrie Picasso, din Barcelona, lui Max Jacob. Arăt ceea ce fac prietenilor mei, *artiștii de aici* (subliniază el), dar ei găsesc că în lucrările mele e prea mult suflet și de loc formă. E de-a dreptul caraghios. Tu știi să stai de vorbă cu oameni ca aceștia, dar ei scriu cărți proaste și pictează tablouri neroade.» Se observă, încă de pe atunci, acea iritare ce-l determină să respingă cu o ridicare din umeri sau cu un gest al mâinii obiecțiile supărătoare, ca și cum ar alunga un roi de muște. Dacă unele critici ale mediocrilor nu-l lasă nepăsător, ele nu fac decît să-l îndemne să persevereze pe drumul ce și l-a ales și să-și accentueze dîrzenia. Acest dispreț e salvarea lui, împiedicîndu-l să facă concesii. Se împacă repede cu izolarea sa: așa-i viața. «Asta e!» conchide el în franceza lui sumară.

Christian Zervos avea să spună o dată despre el că este «omul cel mai orgolios al timpului nostru».

Dar acest orgoliu pare a nu se datora nici celebrității, nici faptului că cele mai mari îndrăzneală ale lui n-au fost niciodată zăgăzuite, nici măcar succesului financiar, care, adesea, îi aruncă pe artiștii porniți de la debuturi umile, la izbînzii uluitoare. Același orgoliu îl stăpînește în momentul cînd totul pare să conspire în al descuraja, în a stîrni în el un cortegiu întreg de îndoieli. Viitorul Picasso nu este poate de înțeles decît prin această conștiință asupra puterii lui care anticipează viitorul. Dacă n-a avut nici un ecou, sau aproape nici unul, la Paris, el constată o dată mai mult că nu va avea nicicînd

ecouri la Barcelona. Credința mediocrilor e slabă și nici un « artist » dintre prietenii lui n-a trecut dincolo de o anume faimă provincială. Lucrările acestea « cu prea mult suflet », care i se reproșează, îi vor îmbogăți cîndva pe colecționari, dar această avere de mai tîrziu nu-i procură, în prezent, nici cea mai mică independență materială. Locuiește încă la părinții lui și se servește de un atelier închiriat de Angel de Soto, fratele prietenului său. Un pictor, alt prieten al lui Soto, plătește jumătate din costul chiriei. Acesta lucrează într-un colț și Picasso în celălalt colț. Cu toate că nu participă decît cu o mică sumă la plata chiriei, a umplut atelierul comun cu desenele, pînzele, culorile sale, cu munca lui febrilă și cu prezența sa, în așa fel că Soto însuși îl va numi în curînd « atelierul lui Picasso ».

Această muncă îndrîjită nu e totuși o încercare de a uita de lumea din jurul său, nu e o ferecare în el însuși. Dimpotrivă, în acest moment, Picasso — foarte deschis spre ceea ce-l înconjoară — se află într-una din acele rare perioade cînd reia contactul cu lumea exterioară și se interesează de ceea ce i se înfățișează înaintea ochilor. Aveam impresia că, după debuturile lui, cînd tot ce se îndrepta spre el devenea subiect și materie picturală, momentul cînd a început să picteze peisaje se situează la un fel de cotitură a drumului său. « Da, e ceva adevărat în asta », reflectează Picasso. Peisajul este pentru el un fel de artă minoră, și pare a se întoarce iar la ceva văzut, gata să atace o temă nouă, oarecum în felul cum o orchestră își acordează instrumentele înainte de a începe o simfonie.

Unul din peisajele pe care le pictează după întoarcerea la Barcelona este o vedere luată de la fereastra atelierului: *Casa albastră*, al cărei acoperiș de azur se contopește cu cerul, cu fațada în ocru și cu strada care bate în vînat. Acest albastru e mult mai intens decît acela al pînzelor pictate la Paris. Sabartés constată această evoluție a noilor tablouri ale lui Picasso atunci cînd revine și el — în primăvară — la Barcelona. Observă că schimbarea de lumină a mărit această intensitate. Sub soarele puternic, umbrele lui Picasso au devenit mai profunde. Ceea ce sub cerul sidefiu din Ile-de-France era încă gri-albăstrui sau albastru-verzui devine la Barcelona un azur aproape pur.

S'a vorbit mult despre inspirațiile epocii albastre, s'a subliniat înrîurirea pictorilor catalani, ca Isidro Nonell, sau a lui Sébastian Junyer, mult mai în vîrstă decît Picasso și cu care el s'a împrietenit atunci. Însă perioada albastră a început la Paris, iar la Barcelona a căpătat doar accente mai puternice. Clarurile de lună din literatură, atît de la modă în epocă, reveriile nordice care saturaseră poezia catalană de la începutul veacului au putut avea o anumită influență asupra primelor încercări ale lui Picasso. Monocromia lui Wistler l-ar fi putut încuraja de asemeni să păstreze unitatea culorilor. S'a evocat — printre alte cauze — sărăcia pictorului, care nu-i îngăduia să cumpere culori după pofta inimii, sau mai ales lumina slabă la care picta, de preferință noaptea.

Rar se întîmplă ca o viziune plastică să ducă la interpretări atît de străine de geneza sa.

Oricare ar fi fost originile sau impulsurile primite de Picasso, tonalitatea albastră este strîns legată la el de o reînnoire generală, de o schimbare totală a raporturilor dintre ființa umană și spațiul în care evoluează ea: acordul între cele două elemente este obținut prin plasarea pe pînză a blocurilor umane concentrate, scoțînd în relief independența lor de lumea exterioară. Personajele lui Picasso au de aici încolo centrul de greutate în ele însele, evoluează în jurul propriei lor axe, evită orice contact în afară de cel cu ele însele, sau, dacă e vorba de un grup, între ele. Maternitățile pe care le pictează sînt în așa fel compuse încît creează unitatea cea mai completă între arabescul mantiei, înclinarea îndurerată a capului și pruncul ce pare cuprins într-o rostogolire de valuri.

Aceste fecioare ale lui Picasso — care nu sînt denumite astfel — sînt foarte apropiate de fecioarele florentine. Au ceafa copleșită, nasul pornind în linie dreaptă de la frunte, sprîncenele groase, mîinile strînse într-un pumn plăpînd, foarte lungi și foarte suple, cu degete peste măsură de alungite și de aceeași subțirime pînă la vîrfuri, mîini de altfel tot așa de caracteristice pentru epoca albastră ca și tonalitatea sa. Pruncul din brațele lor este de asemenea Pruncul atît de grav, cu fruntea grea, al pictorilor quattrocentiști. Picasso își amintește în mod vizibil de explorările lui la Luvru. La Paris, a discutat

mult cu prietenii lui barcelonezi despre sursele inspirației artistice. «Susțineam atunci cu înverșunare, scrie Sabarés — și ideea pornește de la Picasso — că artistul adevărat trebuie să ignore totul; că prea multă știință te încurcă, te împiedică să vezi, îți stingherește expansiunea prin lipsă de spontaneitate. . . În muzee, operele «Primitivilor» confirmă valoarea teoriei noastre; ele mărturisesc o inocență necontaminată de artificiu.»

Acest mod de a gândi nu e tocmai personal, el este acela al timpului și mai cu seamă al mediului literar barcelonez. Admirația pentru cei cărora li se spunea atunci «Primitivii» a determinat puternicul curent prerafaelit. Dar pictorii englezi și imitatorii lor germani n-au luat din Quattrocento decît partea cea mai evidentă, cea mai superficială: dispoziția decorativă a planurilor, arabescul veșmintelor și al părului, anecdota picturală. Picasso e mai aproape de un Botticelli — după ce Savonarola îl scărmanase — decît de pictorii literatori englezi. Mamele lui, cum este aceea din pastelul *Maternitate* (colecția Bernheim, Paris) sau din *Maternitate la marginea mării* (colecția Fontbona, Barcelona), au acea căldură ocrotitoare pentru prețioasă povară și acel sentiment al precarității universale ce copleșește Fecioarele îndurerate ale pictorilor religioși. *Mărturisiri* (Muzeul de artă modernă, Moscova) trădează o amintire, interpretată magnific, a vreunei Bune Vestiri quattrocentiste. Compoziția este de o îmbinare rafinată, ea dezvăluie tot ceea ce Picasso, la cei douăzeci și unu de ani ai săi, a învățat de la maeștri în privința subordonării corpurilor față de spațiu. Susținute parcă de faldurile veșmintelor, trupurile celor două femei se înalță într-o mișcare paralelă pentru a se întîlni în partea de sus a compoziției, una aplecîndu-și capul lîngă fruntea celeilalte, ca un arc odihnindu-se pe două coloane. Apropierea celor două capete exprimă totodată o profunzime psihologică ce pare prematură la un artist atît de tînăr. Femeia apăsată de greutatea mărturisirilor ei tace, cu pleoapele grele lăsate în jos; groaza e însă în privirea celei care a ascultat, al cărei ochi văzut din profil, larg deschis, e deja făcut ca și cum ar fi privit din față.

Mamele lui Picasso, drapate în felul statuilor antice, sînt totuși surorile acelor femei decăzute pe care el a 80

început să le picteze la Paris și a continuat să le evoce la Barcelona. Același model pare să-i fi servit pentru pastelul *Maternitate* (Bernheim) ca și pentru *Băutoarea așipită* (Hamburg), amîndouă cu cîte o șuviță de păr ce le cade pe obraz. *Femeie șezînd* (fosta colecție Vollard) ca împietrită, cu nasul ei mare și drept, seamănă cu confidenta îngrozită din Muzeul de la Moscova.

Femeia așezată lîngă mare (colecția Stein), împovărată de durere, duce pînă la ultima culme suferința tuturor acestor femei ghemuite între brațele încrucișate și ferinșe de lumea ce le-a fost atît de potrivnică. Tabloul e compus din acea repartiție în planuri mari, cu felul acela de a contura o siluetă în fața unui vid, cu acea alură monumentală spre care evoluează acum opera lui Picasso. Femeia de aici amintește de *Prostituatele la bar* (colecția Walter P. Chrysler) care nu se văd decît din spate: ele au încă aceea atracție profesională provocantă, însă rareori corpul omenesc — spinări slabe și tare scobite, carne dezgolită, tristă și decolorată — a exprimat o deprimare atît de iremediabilă, fără ca vreo față să fie arătată.

Prostituatele, ca și femeile decăzute, ca și mamele îndurate, sînt cufundate într-o preumbră albastră. Este ceea ce doctorul Jung numește « albastrul nopții, al clarului de lună sau al apei, albastrul lumii infernale egiptene ». Vorbînd mai tîrziu despre o expoziție a lui Picasso de la Zürich, psihanalistul elvețian prezenta arta sa ca o expresie tipică a schizofreniei, a « contradicțiilor lui de sentimente, sau chiar a unei absențe totale a sensibilității ». El vede în picturile lui Picasso caracterul sfîșierii morale care « se traduce prin linii frînte, adică printr-un fel de fisuri psihice care traversează imaginea ». Și această imagine « te lasă rece sau te uimește prin îndrăznelile ei paradoxale, tulburătoare, înspăimîntătoare sau grotești ». Doctorul Jung, care a trăit departe de arta modernă, nu se ducea niciodată la expozițiile artiștilor contemporani — și, tot așa, trăia departe de curente literare — compara « expresia schizofrenică » a lui Picasso cu aceea a lui James Joyce: « Urîtul, morbidul, grotescul, neinteligibilul, banalul sînt căutate, nu pentru a exprima ceva, ci pentru a voala, și acest voal nu este destinat unui căutător, ci e ca o ceață rece întinsă peste niște mlaștini pustii, fără scop, ca un spectacol care se

poate lipsi de spectator ». Psihiatrul, care nu avea de a face decît cu bolnavi și nu cunoștea decît manifestările de dezechilibru mintal, vedea în arta lui Picasso « forța demoniacă de atracție a urîtului și a răului ». Perioada albastră se scaldă, după el, « într-o atmosferă pesimistă de sfîrșit de lume », ea simbolizează Nekya, « coborîrea în infern », este o dezagregare a formelor concrete, cu a sa « lugubră capodoperă de adolescentă prostituată, tuberculoasă și sifilitică ».

Această interpretare a lui Jung a stîrnit o vie controversă între admiratorii pasionați și detractorii lui Picasso. Așa numita « coborîre în infern », atribuită în aceeași măsură cuceririlor literare, a devenit o temă repetată pînă la plictiseală în cadrul considerațiilor formale și plastice. Dacă Picasso, ca orice adevărat creator, este familiar cu monștrii și-i aduce pe lume spre a-i impune imaginației noastre, se poate spune că el nu-i face atît de convingători decît grație imperturbabilului său echilibru spiritual. Atunci era un moment de descumpănire generală. Printre tinerii din mediul său, sinuciderile erau frecvente. Alții erau pînziți de maladii mintale și chiar prietenul său Sebastian Junyer se va prăbuși în nebunie. Dar tînărul, artist care trăiește în « lumea infernală » a creației sale, se ridică deasupra acestei distructive nopți albastre cu robustețea lui tinerească și cu toată furia pornirilor lui normale, ba încă, după mărturiile celor care-l vedeau atunci în mod regulat, cu un surplus de forță, cu un rîs contagios. Femeia, un trup frumos de femeie, rămîne pentru cerințele lui creatoare stimulentele cel mai eficace. La Barcelona se dă în acel timp un spectacol ce înflăcărează tot orașul. Frumoasa Chelito apare într-un număr, « Puricele », care anticipează *strip-tease*ul din zilele noastre. « Cînd ea se dezbracă, publicul înnebunește. » Tînărul Pablo Picasso nu lipsește de la nici o reprezentație. Într-o zi, Sabartés vine să-l caute acasă. Prietenul său doarme încă. Mama îl introduce în camera lui. În jurul tînărului ce-și continuă somnul, masa, scaunul, dușumeaua chiar sînt pline de desene inspirate de atitudinile provocatoare ale frumoasei Chelito. Dacă la el este deja prezentă acea obsesie ce-l va face să reia la nesfîrșit liniile trupului feminin, măiestria formei pare a se naște în același timp cu dorința. Posedă de pe acum acea linie neîntreruptă, fără frînturi, « ca trasă din fuga

peniței », conturul acela al capodoperelor lui viitoare; a moștenit oare asta de la caligrafii spanioli din secolul al XVIII-lea, care, fără să ridice pana de pe hîrtie, deseneau ornamente baroce, heruvimi ce slobozeau păsările captive, și care numeau această măiestrie: « noua artă de a scrie — *Nueva arte de escribir* »? « Nu, răspunde Picasso, e ceva mult mai simplu. O obișnuință frecventă la noi. Am văzut la Malaga copii făcînd desene pe nisip, în același fel, dintr-o singură trăsătură. » Tînărul Picasso, pasionatul spectacolelor populare, este totdeauna un tovarăș plin de voie bună și de ironii. Cînd evadează din cercul albastru al creației lui, cînd se desprinde de imaginile femeilor părăsite și ale mamelor îndurerate, el caută tovărășia tinerilor nepăsători, dispuși să urmeze hoinărelile fanteziei lui. Se întîlnește des acum cu frații Junyer-Vidal. Unul dintre aceștia, Sebastian, pictor și el, e mai în vîrstă doar cu doi ani decît Picasso dar mustața lui mare, stufoasă, îl face mai bătrîn, iar ochii lui rotunzi, sub sprîncenele arcuite, scrutează lumea cu un aer foarte grav. Vorbind, rîzînd, cu privirea lui scăpărătoare, Picasso umple cu desene tot ce-i cade în mîină, facturile, bonurile de vînzare din prăvălia părintească a celor doi frați. Aceștia au avut flerul și norocul să păstreze toate scînteierile de vervă ale tînărului Pablo Picasso, deși ele se exercitau pe seama prietenului său Sebastian. Îl desenează la repezeală în peniță, cu chica lui uriașă ce-i face și mai mare capul enorm, cu fruntea sa prea înaltă, cu mustățile lui flocoase și cu buzele cărnoase, evocînd într-un calambur o anumită casă pe care o frecventau împreună. Îl fixează într-un costum de toreador, sau, cu o paletă în mîină, îl pune în fața unui peisaj fantastic. Se desenează și pe el însuși, cu o mare pălărie cordobeză, alături de Junyer și de Angel de Soto. Sebastian se consacră peisajului și subiectul lui preferat este vegetația luxuriantă din Majorca. Această obsesie, ca și o anumită notă eroică, pe care Junyer o imprimă, voit, tablourilor sale, devine o țintă tocmai bună pentru ironia tînărului Pablo care, în ciuda sumbrei intensități din lucrările lui, respinge patetismul. Îl desenează apoi pe Sebastian în togă, stînd în picioare pe o stîncă, într-o mîină cu o liră, în cealaltă cu un sul de hîrtie, apostrofînd marea și zborul păsărilor. În ceea ce el numește *Vedere din Majorca*, îl arată pe același con-

templînd stîncile ce iau formele unor capete de înțelepți antici sau ale unor trupuri de femei goale întinse voluptuos. Cu aceeași malițiozitate se desenează și pe el, lungit la malul mării, cu paletă și pensule, văzut din spate, pe jumătate gol, în atitudinea unui antic zeu al fluviului.

Aspectul lui *Sebastian Junyer* va fi însă fixat de prietenul său într-un spirit cu totul deosebit de al parodiei: halucinantul lui portret, pictat în iunie 1903 (colecția Junyer-Vidal), îl reprezintă la o masă de cafea, nemișcat și parcă rupt din realitate de un vis greu, cu privirea sclipitoare îndreptată către un punct depărtat din fața lui. Alături de el, o fată slabă, foarte decoltată, cu ochi imenși, de drogată, ține o floare între buzele și subțiri. Ea își sprijină brațul de umărul lui Junyer, întocmai ca însoțitoarea *Arlechinului*. Totuși, aceste două ființe n-au nici un punct de legătură între ele, privirile lor se ocolesc, urmărind în tăcere drumul unei neliniști incomunicabile. Tabloul e scăldat într-o umbră albastră și un clar de lună verzui, singurele pete de culoare fiind buza foarte roșie a lui Junyer și o floare, tot roșie, prinsă în părul fetei, iar această economie de efecte face și mai mișcătoare evocarea izolării omenești, singurătatea de nepătruns a iubirii.

Cu toate acestea, cei doi prieteni par a se fi desfătat mai adesea împreună la bucurii, decît în melancolie, vesela lor camaraderie este aceea a doi tineri care au rîs mult laolaltă. Desigur, făcînd haz, Picasso încearcă să-i împărtășească prietenului său acea nostalgie a Parisului, care-l frămîntă din nou. Un ecou al povestirilor lui capătă forma unei parodii a *Olympiei* lui Manet: pe un pat larg este întinsă o negresă foarte voluminoasă; de-o parte apare Sebastian Junyer, cu trupul firav, cu capul amețit, ținînd în mînă un vas cu fructe; în cealaltă parte Picasso, gol și el, cu mîna întinsă spre voluptoasa viziune.

Amintirile Parisului, chiar cele urîte, capătă în atmosfera Barcelonei, a cărei îngustime o resimte, culori ispititoare. Situația lui materială pare tot atît de precară aici, ca și acolo. Face chiar lucrări pentru întreprinderi comerciale, și prietenii lui catalani își amintesc de un anunț pentru un preparat farmaceutic împotriva limfaticismului, în care un Pierrot stă pe o bancă, lîngă o fată

slabă și foarte fardată, precum și de niște afișe desenate de el pentru galantarul unei băcănii din strada Conde del Asalto, unde se afla atelierul lui Soto.

Pablo Picasso se gîndește din nou la Paris, și, căutînd un tovarăș de drum, așa cum face totdeauna, reușește să-l convingă pe Sebastian Junyer să meargă cu el. Plecarea are loc în octombrie 1902, și călătorii sînt veseli ca niște liceeni în vacanță. Desenele lui Picasso relatînd despre această călătorie au o vioiește ce nu ne lasă de loc să bănuim că se îndrepta spre zări lipsite de orice siguranță a zilei de mîine. Se desenează pe el, cu mustăcioara ca o perie, cu beretă bască bine înfiptă pe cap, cu o pipă în mîină, așezat lîngă Sebastian Junyer, care fumează un trabuc. Într-un vagon de clasa a treia călătoresc spre frontieră, acolo coboară cu valizele în mîină, trîntind cîte o înjurătură, ca să-și verse năduful. În Franța e frig în această lună a lui octombrie; la Montauban își ridică gulerul la pardesie. A doua zi, la ceasurile nouă, ajung — *por fin*, spune legenda unui desen — la Paris, simbolizat printr-un turn Eiffel, și opresc o trăsură. Dar Junyer era animat de ambiții mari. Picasso îi face o schiță, înfățișîndu-l cu un peisaj mare sub braț, în fața unui omuleț pleșuv și pîntecos care-i întinde un sac cu bani: « Duran-Rouel (!) îl cheamă și îi dă mulți bani », spune legenda.

El însuși a fost pus, între timp, prin grija lui Manyac, încă o dată în contact cu publicul parizian. Între 1 și 15 aprilie i s-a organizat o expoziție la galeria Berthei Weill; împreună cu el expunea și Louis-Bernard Lemaire. Printre cele cincisprezece tablouri în ulei și pastel ale lui Picasso figurează multe motive pariziene, ca *Băiatul de prăvălie*, *Paisprezece Iulie*, *Hetaira*, mai multe portrete de copii, de băieți sau de fete, una din multiplele lui maternități din acea vreme, o *Fecioară cu părul de aur*, cîteva motive catalane și o natură moartă. În ciuda eforturilor depuse de Manyac și de Berthe Weill, expoziția se închide — dar « nici un client », povestește aceasta din urmă. Ea începe să vîndă desene: « Sînt mai ieftine și plac mai mult ».

Picasso trage mai întîi la hotelul Champollion, apoi, rămînînd fără bani, se mută împreună cu un spaniol, Sisket, vag sculptor, spune Max Jacob, care purta pantaloni de muncitor și o centură roșie. În acel vechi

hotel Marco, din strada Senei, care datează de la începutul secolului al XVIII-lea, camera lor era un adevărat pod, cu tavanul înclinat și coborînd într-o parte pînă la dușumea, iar în cealaltă parte ridicîndu-se doar atît cît să lase loc unei ferestruici. În această chichineață nu încăpea decît un mic pat de fier; unul dintre ei trebuia să stea întins pe pat pentru ca celălalt să poată intra în casă.

De îndată ce Picasso îl revede pe Max Jacob, reiau legăturile cu aceeași încredere, ca și cum s-ar fi despărțit abia în ajun. Max Jacob o ducea greu, făcînd pe preceptorul, sau cum spunea el, pe « bona » la un băiat de familie înstărită. Cum capătă cîtiva gologani — și nicio dată nu are de ajuns — îi aduce cartofi prăjiți prietenului său, căci, va spune el laconic mai tîrziu: « Și Picasso și sculptorul făceau foame ». Într-o zi apare în mausardă cu elevul său. Patul de fier era încărcat cu desene de Picasso. « Cred că domnișorul meu, avea să spună Max Jacob într-o zi, nu va uita toată viața lui, că a văzut conviețuind sărăcia și geniul. »

Dar, ca și cum sărăcia n-ar fi fost de ajuns, Picasso mai cunoaște atunci și răutatea omenească, egoismul compatrioților săi, deseori mai avuți decît el, și de bună seamă clevetirile lor, ce trebuie să-i fi creat momente destul de penibile, căci, mulți ani mai tîrziu, ține să precizeze într-o scrisoare către Max Jacob: « Mi-aduc aminte de spaniolii din strada Senei cu un mare dezgust ».

Tocmai în aceste momente grele, rudele bogate ale lui Max Jacob îi vin în ajutor. Unchiul lui, Gompel, care va fi de altfel unul dintre primii cumpărători ai tablourilor lui Picasso, este proprietarul marilor magazine Paris-France din bulevardul Voltaire; el îl angajează acolo pe tînărul său nepot. « Ajunsei funcționar comercial », relatează Max Jacob cu o seriorizitate neobișnuită la el. Închiriază o cameră în apropierea biroului, cameră destul de mare, încît găsește « foarte firesc » să-i ofere ospitalitate lui Picasso. Mutarea se face cu o birjă în care se îngrămădesc tablourile lui Picasso, desenele lui, iar deasupra un mare album cu scoarțe negre, și în timp ce unul dintre ei ține pe genunchi o lampă de gaz, celălalt se străduie să împiedice alunecarea unui mare lighean. Cu primii bani cîștigați, Max Jacob plătește o masă îndelung așteptată, dar amîndoi își vor reaminti

totdeauna de cîrnații cumpărați în grabă pe stradă, așa de alterați că duhoarea le tăia pofta de mîncare comensilor.

Paralel cu sărăcia, împart și munca. Noaptea, în timp ce Max Jacob doarme, Picasso lucrează. Lui îi vine rîndul să se culce la șapte dimineața, cînd prietenul său pleacă la magazin. Uneori au și zile mai fericite: gătesc fasole în camera lor, fac cîte o omletă, își permit chiar luxul unor cartofi prăjiți sau brînză de Brie, și Picasso își va aminti mai tîrziu de aceste mese modeste ca de niște rare isprăvi gastronomice.

Munca de birou îl apasă greu pe Max Jacob, care se arată, de altminteri, tot atît de puțin făcut pentru așa ceva, ca și pentru alte îndeletniciri. Cariera lui Picasso pare lipsită de viitor, dar el e plămădit dintr-un aluat mai rezistent decît prietenul său și, dacă uneori trece prin momente de mare deznădejde, nu se lasă niciodată doborît cu totul. Într-o zi stau amîndoi cu coatele sprijinite de balustrada balconului de la etajul al cincilea, de unde se vede bulevardul. Tac, dar au amîndoi același gînd: două existențe, încă anonime, ar putea să se încheie printr-una din acele drame cotidene ale mizeriei, printr-un fapt divers de trei rînduri la ziar. Picasso rostește însă deodată, ca și cum s-ar admonesta singur: «Nu trebuie să ne lăsăm copleșiți de asemenea gînduri. . .» Cu toate acestea, el este cel mai frămîntat dintre amîndoi. Are toate motivele să se îndoiască de el însuși; căci, refuzat peste tot, trăiește pe spinarea unui om forate sărac, așteptînd în zadar acest miracol: cineva care să-l înțeleagă. Cînd se mută, ducîndu-se să locuiască în bulevardul Barbès, în curînd nu vor mai avea nici cu ce să cumpere petrol, pentru ca Picasso să poată lucra noaptea.

Își dă seama că nu-i rămîne decît să se întoarcă din nou la ai săi, iarăși înfrînt, însă nu are bani pentru călătorie. Vrea să vîndă totul. Tablourile care au figurat în expoziție, cele pe care le-a lucrat apoi în aceste cîteva luni din urmă, acuarelele, desenele, încearcă să dea totul pentru două sute de franci — dar în zadar. Și mai e și o iarnă haînă. Toate hainele puse unele peste altele nu-i pot apăra pe cei doi prieteni de vîntul înghețat ce suflă pe sub ușa. Ar vrea să vadă o flăcăruie arzînd în sobița lor, așa cum naufragiații pîndesc un semn de viață la orizont, dar nu au nici cele cîteva centime spre a cumpăra

un braț de lemn. Atunci Picasso începe să facă focul cu desenele lui: și așa ele nu valorează nimic! Le arde pe toate, dimpreună cu acuarelele, pentru a se bucura de câteva clipe de căldură. În cele din urmă, izbutește să vîndă pastelul *Maternitate la marginea mării* care-i aduce exact banii necesari pentru biletul de tren. Face sul toate pînzele ce i-au mai rămas și i le încredințează prietenului său Ramón Pichot; sulul, care n-are nici o căutare, e aruncat deasupra unui dulap, unde a stat uitat mai multă vreme.

«Dacă s-ar fi pierdut, spune Picasso, n-ar mai fi existat perioada albastră, căci tot ce pictasem pînă atunci se afla acolo.»

Forța lui Picasso, acea fibră de dîrzenie care este în el, se întărește în cursul acestor încercări materiale și morale. Ea scoate la iveală una din însușirile lui esențiale, simțul umorului. Spre a ridica moralul prietenului său, desenează pentru acesta unul din acele basme pentru copii pe care Max Jacob se complăce să le povestească: *Istorieară limpede și simplă de Max Jacob*, datată 13 ianuarie 1903. Arborînd un joben, Max Jacob se duce la un editor și-i citește manuscrisele în fața unui bătrîn ce pare că se gîndește la altceva. Ieșind de acolo, flutură în mînă un teanc de bancnote, strigînd: «Ohoho! Ohoho!» apoi, ajuns acasă, se pune pe un chiolhan pantagruelic. Pe urmă, purtat de un car spre Arcul de Triumf, Max, înfășurat într-o togă, cu o umbrelă în mînă, slăvește zeii din Olimp care-i oferă, o dată cu răsplătirile materiale, o cunună de lauri.

După întoarcerea la Barcelona, Picasso păstrează mereu legătura cu prietenul său: «Mă gîndesc la acele zile de mizerie și astăzi destul de trist», îi scrie el, însă îi scrie destul de rar. Îi e încă greu să se exprime în franțuzeasca lui sumară și fonetică. Folosește mai cu plăcere imaginea în locul cuvîntului. Scrie sau desenează pe tot ce-i cade în mînă. O epistolă pe care o păstrează Max Jacob e scrisă pe un formular tipărit, luat de la Angel Fernandez de Soto, inspector general de impozite, tatăl prietenului său, pe care acesta îl folosea la diferite prilejuri ca să-i exprime în scris «înalta lui considerație». Alături de aceste formule de politețe oficială, stilul obișnuit al lui Picasso capătă o savoare specială: «A trecut mult timp de cînd nu ți-am mai scris, dar, crede-mă, nu din pricină 88

că nu mă gîndesc la tine. Din pricină că lucrez, iar cînd nu lucrez, mă distrez sau îmi fac de cap ». Pe dosul formularului sînt mai multe desene reprezentînd atelierul din strada Riera de San Juan, închiriat de către Soto în timpul absenței lui, și care era fostul atelier unde Picasso lucrase mai înainte cu Casagemas. De la fereastra lui se văd turlele catedralei, iar dincolo de acoperișuri și terase se profilează clopotnița unei biserici pe care o are mereu în față în zilele cînd nu iese din casă. Această vedere a orașului este ca un argument în plus la invitația lui: « Citești anunțurile pentru vacanță în *Paris Sport* sau *Paris France*? Dacă le citești, atunci trebuie să vii la Barcelona, să mă vezi. Nici nuști închipui cîtă plăcere mi-ar face ». În cel privește, nu se gîndește la o apropiată întoarcere la Paris. « Am de gînd să rămîn aici iarna viitoare și să fac ceva », scrie el.

Max Jacob își pierde curînd postul său, deoarece rudele lui se plictisiseră de un funcționar atît de fantezist. Se desparte atunci și de singura femeie cea trecut prin viața lui: « Știam prea bine ce înseamnă sărăcia lucie. Nu puteam s-o fac părtaşă la asta și pe Cécile. M-am despărțit de ea, plîngînd », va povesti el mai tîrziu. Picasso îi trimite de la Barcelona tablouri și desene pe care el le vinde, mai greu sau mai ușor: « ca să am ce mânca și unde dormi ».

Sărăcia în care se zbate singurul prieten ce-i putea fi de ajutor la Paris este pentru Picasso un argument în plus să rămînă la Barcelona, cel puțin pentru moment. Și cum nu are decît douăzeci și doi de ani, tinerețea lui jubilează din plin. Cînd lucrează cu spor e mulțumit de sine și transmite această bucurie prietenilor săi, căci are buna — sau reaua — calitate de a însufleți sau de a reteza, fără să o facă anume, dispoziția celor din jurul său, întrucît îi este cu neputință să-și ascundă starea de spirit. Și-a regăsit la Barcelona vechii camarazi și chiar obiceiurile lui. Cînd Soto se întoarce de la serviciul lui municipal, găsește totdeauna atelierul plin de prieteni veniți să-l vadă pe el sau pe Picasso, și iau masa cu toții laolaltă, ca în piața Clichy: un furnizor le trimite provizii într-o căldare de scos apă din fîntînă, însoțite de o factură pentru « domnii pictori. . . », . . . « cîrnați, fasole, pîine etc. Total: o peseta și douăzeci de centavos ».

lui Sabartés. Străbat împreună străzile Barcelonei, adesea într-o tăcere întreruptă doar de câteva monosilabe. Când Picasso se satură de tovărășia celorlalți, când se plictisește de conversațiile searbede din jurul mesei de la cafenea, se ridică și-i spune lui Sabartés: « Vii? . . . » Pe drum, bombăne: « Ce neisprăviți! . . . » Nu dă altă explicație, această remarcă îi e de ajuns sau o complexitate cel mult cu întrebarea rămasă de obicei fără răspuns: « Adevărat sau nu? »

Sabartés locuiește într-o casă veche de pe o stradă și mai veche, într-un mic apartament la care urcă o scară întunecată și răsucită ca de clopotniță. Pereții sînt văruiți ca vai de lume. Într-o zi, Picasso se hotărăște să-i acopere cu picturi, ca în primul său atelier, sau așa cum făcuse la « Zut », refugiul lor parizian. Cei doi prieteni sînt singuri. Picasso își înmoaie bine pensula în culoarea albastră, apoi o poartă pe zid, fără întrerupere, ca și cum ar urma « o linie clară pe care numai el singur putea s-o vadă ». Pe o bucată îngustă de perete trasează un nud monumental, rigid ca un basorelief asirian. Nu și mai oprește pensula din mers. Se grăbește, de teamă, s-ar spune, să nu-i scape vreuna din imaginile ce plutesc în aer. Pe peretele din față pictează un maur pe jumătate gol, spînzurat de un copac: un papuc îi alunecă de pe picior, trupul i se încordează într-o ultimă zvîcnire a sexului ce se zbate împotriva morții. De-a lungul zidului, aproape de dușumea, un tînr și o tînră, goi, fac dragoste. Pe zid cade lumina ce pătrunde printr-o ferestruică ovală. Ca o completare a compoziției lui, Picasso dispune în jurul lucarnei niște linii în aparență enigmatice. Când termină, ferestruica ovală capătă forma unui ochi gigantic, cu pleoapele mari deschise între genele lor, privind holbate înlănțuirea perechii. Picasso pare să se distreze mult cu opera înfăptuită și, fiind în vervă literară, scrie sub enormul ochi această legendă: « Perii bărbii mele, deși separați de mine, sînt niște zei ca și mine ». Din acest decor straniu n-a mai rămas însă decît amintirea, păstrată în mintea celor cîțiva prieteni, a proprietarului casei sau a locatarilor următori care, îngroziți de asemenea orori, s-au grăbit să le dea jos. Nimeni nu s-a gîndit să fotografieze acea revărsare de fantezie. « Astăzi, notează Sabartés, nu fără un anumit regret, s-ar găsi poate cineva care să cumpere întreaga

casă, spre a deveni proprietarul acelor picturi, sau s'ar cheltui o avere pentru a le transfera de pe pereți. »

Acel decor pierdut al unei biete cămăruțe este o reflec- tare fidelă a viziunilor ce-l frământau atunci pe Picasso și a obsesiei lui sexuale. Tema perechii de îndrăgostiți, pe care a variat-o atât de des, i se impune din nou cu o intensitate crescută. *Îmbrățișarea* pe care o pictează în acea vreme înfățișează două trupuri goale înlănțuite, cu fețele îngropate fiecare în pieptul celuilalt pentru ca nici o expresie să nu tulbure împlinirea dorinței ce i-a împreunat într-un chip furios. Femeia are brațe foarte subțiri ce încolăcesc gâtul bărbatului, sînii mici sînt striviți de apăsarea brațului, dar pîntecul, lipit de iubitul ei, este mare și umflat ca acela al unei femei însărcinate (fosta colecție Paul Guillaume).

Acest refugiu în dragoste, acest elan al unei dorințe aproape disperate, este o fugă din ghiarele singurătății. Singurătatea rămîne tema principală a acestei perioade, singurătatea sărmanilor, a bătrînilor, a infirmilor, a dezmoșteniților vieții. Pictorul tratează acum marile subiecte abordate în chip de frescă, în scene simultane, ca în *Viața*, sau prin înșiruirea personajelor, ca în *Paria* (colecția Chester Dale, New York). Cei trei săraci, femeia, bărbatul și copilul, se profilează la țărmul mării, siluete strînse în ele însele, izolate; au capetele aplecate, privirile lor se evită, mîinile copilului se deschid în evantai, cerșind în gol. Sub cerul mediteranean, în soarele Barcelonei, Picasso, ca și cum și-ar aminti de propriile lui privațiuni, îi pictează de preferință pe cei care rabdă de foame, suferă de frig, tremurînd în veșmintele strînse pe ei, cu brațele înfășurate în jurul trupurilor rebegite și uscate.

Personajele se alungesc fără măsură; influența lui El Greco se manifestă, cu întîrziere, la doi ani după călătoria lui la Toledo, în desenele făcute în cerneală albăstră ce înfățișează infirmi sau nebuni. Dar, dacă fețele profeților, cu ochii inegali, cu obraji supti ai săracilor, dacă mai ales mîinile lor, cu degetele prea fine, fluide, amintesc de El Greco, raporturile dintre personaje și spațiul în care se mișcă ele sînt o interpretare foarte personală a legilor basoreliefului închis într-un cadru foarte mic. De acum încolo, el preferă să-și așeze perso-
najele unul lîngă altul, în loc de a strînge compoziția

într-un singur bloc, lucru ce devine evident când se compară desenul în cerneală albastră (din colecția Junyer-Vidal, Barcelona) cu tabloul *Evreul bătrîn* (Muzeul de artă modernă, Moscova). Același model este înfățișat în desen stînd pe vine, în așa fel ca să-i facă copilului loc lîngă el; mîna sa lungă, pusă pe umărul băiatului, are rolul să întregească unitatea compoziției care se înscrie într-un dreptunghi așezat puțin pieziș. În tabloul de la Moscova, cele două trupuri, al bătrînului și al băiețașului, evoluează independent, și, cu toate că s foarte apropiați unul de altul, se desprind din recea penumbră lunară, izolat fiecare în mizeria sau în tristețea lui. Personajele lui Picasso au atins limita mizeriei lor. Bunăoară, *Vînzătorul de vîsc* formează un singur trup cu copilașul plasat lîngă el, stîlp lung al deznădejdiei (colecția Max Pellequer, Paris), sau bătrînul *Ascet* (fosta colecție Paul Guillaume) așezat în fața castronului gol și a unei bucăți de pîine neagră, redus la o stare de schelet, cu mîinile osoase întinse liniștit în fața lui pe masă, mîini resemnate să nu primească nimic, fiindcă totul le-a devenit străin.

Acest om foarte tînăr, pare să cunoască, în chip ciudat, toate lipsurile și toate spaimetele.

Succesivelor *Maternități* li se adaugă, vîrf al emoției, *Copilul bolnav* pictat în guașă albastră (Muzeul de artă modernă, Barcelona). Mama își lipește fața de capul copilului cu ochi prea mari, prea gravi, cu obrajii împurpurati, însă cel mai răvășit e chipul mamei, năpădit de umbre foarte albastre, cu gura mov, cu fruntea palidă, cu ochii arși de insomnie.

În sfîrșit, Picasso ajunge la fundul abisului izolării umane în *Prînzul orbului*. Pentru un om ca el, care trăiește cu ochii, orbirea este cea mai tragică dintre toate suferințele omenești, aceea care îl smulge din viață. Capul orbului se înclină cu acea resemnare proprie tuturor dezmoștenitorilor lui Picasso, trupul i se strînge între liniile paralele ale brațelor, în timp ce o mîină, ca o ramură vie a unui copac uscat, se întinde, pipăind, spre un ulcior cu apă. Patetismul acestor ochi închiși și al acelei mîini șovăinde, forma ghemuită a omului și vidul dinaintea lui, ar putea fi cu greu depășite. Albastrul lunar a atins și el efectul maxim, exprimînd acordul între decăderea omului și singurătatea lui glacială.

Din punct de vedere al evoluției trupului în spațiu, maximum de intensitate este atins în *Bătrînul ghitarist* (Art Institute, Chicago). Corpul slăbit al bătrînului stînd pe vine pare că se desfășoară ca o scară în spirală. Capul îi cade greu, profilul — profilul unui sfînt de El Greco ce ar refuza să privească cerul — e coordonat într-un strict paralelism cu orizontala picioarelor îndoite, silind silueta să umple spațiul unui dreptunghi.

Picasso, ajuns la limita măiestriei compoziționale, nu mai putea să depășească această redare a suferinței, care, adîncită în ea însăși, se sustrage milei. În alegerea temelor, în uniformitatea luminozității concordînd cu monotonia subiectului, în economia mijloacelor de expresie, nu putea să meargă mai departe. Numai tinerețea și vitalitatea lui neînfîrîntă puteau să reziste la o asemenea tensiune.

Eliberarea din această chingă a suferinței rămîne pentru el portretul. Face portrete de complezență, cado-uri oferite prietenilor săi. Acela al lui *Sebastian Junyer* era încă subordonat temei lui centrale: singurătatea și, cea mai rea dintre toate, singurătatea în doi. Portretul *Corinei Romeu* însă, cu buzele ei cărnoase, este de o robustețe senzuală pe care nimic n-o poate destrăma. Acela al *Celestinei* (colecția Pellequer) aparține realismului, cu tipul ei clasic de codoașă spaniolă, cu fața aproape severă, în costumul sobru de guvernantă, cu acea dungă de albeață în ochiul care accentuează lăcomia unei guri hulpave. Portretele elegantului croitor *Soler*, al soției lui, ca și *Tablou mare de familie* sînt, am putea spune, pagini din autobiografia lui Picasso. Aceste lucrări aveau valoare de troc, căci *Soler* îi îmbrăca pe pictori, cerînd drept plată numai picturi. Aceste portrete sînt dovada creditului crescînd și totodată a marilor exigențe vestimentare ale lui Picasso. Max Jacob a arătat că, chiar în perioada sărăciei lor comune, Picasso se îngrijea foarte mult de ținuta exterioară. Încă de pe atunci, era extrem de cochet și și asorta indispensabilii cu ciorapii cu aceeași plăcere cu care compunea un tablou. De vreme ce poate să și satisfacă această cochetărie, Picasso are ambiția se pare, să treacă în ochii barcelonezilor drept un om de lume, un emul al croitorului atît de cilibiu pe care-l pictează cu mustăcioara lui răsucită la vîrfuri, cumpă-

nit, meditativ, ca și cum ar avea de rezolvat mari probleme intelectuale (Muzeul Ermitaj, Leningrad). *Dejunul pe iarbă al familiei Soler* (Muzeul din Liège) este un exercițiu de stil, unde își arată marea lui facultate de asimilare: sar spune o pasișă. Dar, la reminiscențele impresioniste se adaugă gustul său pentru o aliniere fără profunzime, plăcerea de a lăsa figurilor femeii și ale copiilor prospețimea lor autonomă. Scăpînd de fantomele propriei lui tristeți, Picasso se refugiază, oarecum, în naivitate, în atmosfera unui album de familie sau de carte poștală, ceea ce explică admirația pe care o va avea pentru Vameșul Rousseau. Aportul său personal este, de asemenea, tonalitatea dominantă, albastră; albastrurile întunecate sau deschise ale veșmintelor, reflexele vineții ale feței de masă, umbrele albastre ale chipurilor deschise. Fondul avea să întregească această unitate a coloritului. În *Dejunul pe iarbă* peisajul era absent. Croitorul-mecena probabil că a protestat împotriva acestei lipse căci Picasso l-a lăsat pe prietenul său Sebastian Junyer să completeze tabloul cu o margine de pădurice.

Soler știa el prea bine cît prețuiește această plată în natură. Croitorul vîndu tabloul unui negustor catalan, care îl aduse la Paris, unde fu cumpărat de Muzeul din Köln cu, se zice, un milion de franci. În momentul cînd tabloul intră într-un muzeu, Picasso voi să-i redea unitatea. El suprimă boschetul pictat de Junyer și restabili fondul inițial, de un albastru cenușiu în care se topeau armonios umbrele și reflexele vineții.

Totuși, Picasso se desprinde, mai mult sau mai puțin conștient, din penumbra sa lunară. Pictază în această vreme încă unul din acele portrete ale lui Sabartés care joacă, și vor juca adesea în viața lui, rolul de experiențe. Trăsăturile acestuia îi sînt atît de familiare, înțelegerea dintre ei e atît de completă, încît, din timp în timp, pictorul se servește de prietenul său pentru a se cunoaște mai bine pe sine însuși și a-și însemna drumul. Este totodată un mijloc de a-și învinge depresiunea, de a scăpa de o neliniște surdă ce-l chinuie. Portretul de acum e început într-o tăcere grea și posomorîtă, dar pe măsură ce lucrează la el, proasta dispoziție a lui Picasso se împrăștie repede și artistul uită că, numai cu puțin înainte, avea o foarte proastă dis-

poziție. Prietenul său stă nemișcat și tăcut. « Spune ceva, îl îndeamnă Picasso. Nu țin de loc să stai atît de liniștit. Am impresia că ești prost dispus. . . » Portretul e de un albastru deosebit. Pielea, haina, părul se topesc într-o tonalitate caldă, un albastru de brebenel, mai curînd decît unul rece și bătînd în verde. Buzele roșii contrastează cu pielea mată ca de pastel. Acul de la cravată sclipește cu o strălucire metalică. După o lungă înfrînare, se trezește în Picasso gustul pentru materia frumoasă.

Acest portret al lui Sabartés, purtînd data 1904, este lucrat într-un atelier închiriat în luna ianuarie, după ce s-a mutat din acela pe care-l împărțea cu Soto. Își poate, în sfîrșit, satisface imperioasa nevoie de independență. Este primul atelier care, după cea trecut de adolescență, e cu adevărat al său. Dacă simte încă, și aproape permanent, dorința de a se bucura de prezența cuiva, de îndată ce termină lucrul, marea lui plăcere este totuși să rămîină singur, cu satisfacțiile sau nemulțumirile creației lui. Se bucură din plin, așa cum se bucură numai cei care cunosc pentru întîia oară o independență totală, avînd o cheie care e numai a lui și pe care o păstrează cu grijă în punga sa.

« Îmi plac foarte mult cheile, spune Picasso, mi se pare foarte important să ai chei. E adevărat că cheile m-au obsedat adesea. În seria de tablouri înfățișînd bărbați sau femei la plajă e vorba totdeauna de o ușă pe care aceștia încearcă să o deschidă cu o cheie mare. »

Poate căși amintește prea viu că a așteptat atîta să fie stăpîn la el acasă, să poată închide sau deschide cînd vrea o ușă, să nu vadă decît pe cei pe care vrea să-i vadă în momentul cînd lucrul său nu e stingherit de o prezență străină.

În ciuda acestei independențe, sau poate fiindcă dispune acum de anumite înlesniri ce nu-l stimulează îndeajuns, visează din nou să evadeze dintr-un mediu cunoscut prea bine. La 24 februarie 1904, are loc la Paris o expoziție a lucrărilor sale, organizată de galeria Serrurier, din bulevardul Haussmann. Are curajul unei noi încercări. În aprilie se hotărăște să plece la Paris. Și de astă dată, pornește la drum însoțit de un prieten, Sebastian Junyer, însă, pentru el, va fi o călătorie fără întoarcere. Hotărîrea de a pleca este a unui

om foarte plictisit, este, după expresia lui favorită, ca și cum s-ar arunca pe fereastră. Într-adevăr, sosind la Paris, își amintește în mai multe rînduri de această prăvălire în abis. Un desen în peniță și acuarelă reprezintă un bărbat gol, personaj tipic al acestei perioade, cu trupul lung și scheletic, cu părul zbîrlit, care se azvîrle în vid, cu brațele lipite de trup. Noua plecare a lui Picasso este, de fapt, un gest de deznădejde, un salt în necunoscut.



V. „BATEAU-LAVOIR” ȘI SALTIMBANCÎ ÎN ROZ 1904 — 1905

Piața Ravignan, mică pantă unde cresc niște copaci mărunți, îi e familiară lui Picasso, așa cum îi e familiară și acea ciudată căsuță de lemn, răstăcită în inima Parisului, denumită « Maison du Trappeur » (Casa Vânătorului). Ea va fi cunoscută într-o zi sub numele — pe atunci ignorat de obișnuinții ei — de « Bateau-Lavoir » (Șlepușpălător). Aici venea Picasso să-l vadă pe prietenul său Paco Durio, sculptorul, și să-i urmărească lucrul cu un pasionat interes. Acest atelier era liber când Picasso sosi la Paris. Nu-și mai pierdu timpul să-și caute altul. La ce bun să se înhame la un efort menit poate să-i schimbe cursul destinului? Are încă de pe acum — deși foarte tânăr — noțiunea timpului prețios pe care nu-l mai întâlnești niciodată, precum și a eforturilor ce trebuie economisite și rezervate pentru ceea ce este esențial. Se instalează acolo din întâmplare și din plăcerea pentru ceva cunoscut. Firește, nimeni nu se gîndea atunci că această casă cu un neconținut duse vino pe ușa veșnic întredeschisă — căci portăreasa nu domnește decît peste imobilul vecin — va intra în Istorie, datorită sosirii aici a tînărului spaniol. De altfel, Picasso era gata să se lase păgubaș de acest atelier, căci prea multă mizerie morală și materială se refugia sub acoperișul lui, ba uneori ea se încheia cu episoade tragice: într-o zi, un actor polonez fu găsit mort aici, în împrejurări misterioase, iar un pictor german se sinucide tot aici. Dar puterea inerției îl face să rămînă.

Atelierul său e mobilat doar cu o somieră, o masă ce se clatină, un spălător și o sobiță de tuci, ruginită, menită să încălzească — foarte puțin — odaia și tot odată să servească drept mașină de gătit, pe care se află un vas galben de pământ ars; șervetul și o coajă de săpun sînt puse alături, pe o masă albă de lemn. O lumină palidă cade dinspre fereastră, în parte zugrăvită în albastru, străbătînd plasele de păianjen ce atîrnă din tavan. Ca o supremă ironie, cineva a agățat pe un perete al sărăcăciosului interior un tablou reprezentînd monede în circulație. Mobilierul e completat de un cufăraș vopsit în negru, pe care se stătea destul de rău, un scaun de paie și un fotoliu stricat. În sertarul mesei, puțin tras în afară, se joacă un șoricel alb, domesticit, pe care Picasso, totdeauna dornic de o prezență animală în jurul lui, îl îngrijește cu dragoste.

Tablourile aduse de la Barcelona — acea penumbră albastră în care înoată mizeria umană — sînt în acord cu locul. Vecinătatea, mișunînd de o populație trudită, îi sugerează subiecte analoge: lipsuri și suferință. Din punct de vedere formal, *Călcătoreasa* (colecția Justin K. Thannhauser, New York) continuă acea repartiție a corpului omenesc în spațiu care atinsese punctul culminant în *Bătrînul ghitarist*. Înălțării trupului colțuros îi corespunde căderea brațelor, iar capul se lasă în jos într-o atitudine îndurerată. Tema banală a femeii aplecată asupra muncii ei umile e întregită de blestemul unei trude istovitoare în care trupurile se sleiesc pînă la a nu mai rămîne decît oasele, în care carnea se veștejește asemenea plantelor crescute în pivniță.

Dezmoșteniții vieții continuă să fie prezenți la Bateau-Lavoir, ca și mai înainte în atelierele barceloneze. Iată un *Schilod sprijinit în cîrjă și cu un coș de flori în spate*, pînză repictată mai tîrziu de Picasso; iată un *Orb tragic*, schelet așezat în fața unui blid gol, cu o bucată de pîine dinainte. Această temă din urmă este reluată de Picasso în acvaforte: *Dejunul frugal*, unde orbul se agață cu mîinile lungi și osoase de tovarășa lui, pentru a găsi puțină ocrotire în fința de lîngă el. Dar singurătatea celor nenorociți nu poate fi împărtășită de alții: fața femeii, cu îngrozitoarele orbite

goale, se întoarce de la orb, iar privirea ei îl ocolește, spre a țintui, cu o nesfârșită tristețe, un punct din depărtare.

Picasso cunoaște încă el însuși zile grele și se mulțumește cu dejunuri asemănătoare, însă a regăsit la Paris solidaritatea sărăciei. Paco Durio s-a stabilit în apropiere, într-un atelier mare, unde și-a putut instala un cuptor de ceramist. Mai avut decât prietenul său, ghițește clipele grele prin care trece acesta. Într-o zi, Paco Durio lasă, pe nesimțite, la ușa pictorului o cutie de sardale, o sticlă cu vin și o pâine. «Picasso, a scris iubita lui de atunci, primea ca pe niște omagii ce i se cuveneau tot ceea ce prietenii lui încercau să facă spre a-i îndulci viața materială.»

Un alt protejat al lui Paco Durio e un personaj atât de pitoresc, încât pare a fi născocit anume spre a îmbogăți amintirile scriitorilor. Picasso și Paco Durio îl cunosc încă de la Barcelona pe Manuel Hugué, ce dăinuie în memoria prietenilor lui sub numele de Manolo. Un desen în peniță, colorat cu acuarele (proprietatea lui Picasso), îl arată așa cum era el pe când rătăcea prin Montmartre, aidoma săracilor pictați de Picasso: capul lunguiet, cu fruntea înaltă, obrajii supti, privirea întunecată, buzele subțiri și strînse, chipul unui bărbat negricios ce se rade rar. Fiul nerecunoscut al unui general spaniol ce nu s-a îngrijit niciodată de el, Manolo a avut drept singură școală caldarîmul străzilor din Barcelona, tovărășia vagabonzilor și a borfașilor. Sculptor de real talent, el a rezistat cîtva timp în orașul lui natal grație afecțiunii ficei unui lăptar, care-l angajase să facă din unt mici machete pentru galantarul prăvăliei familiale. Refractor din fire oricărei discipline, Manolo dezertează din armată și trăiește din expediente la Paris. Paco Durio îl găzduiește un timp în atelierul său, unde se găsesc mai multe tablouri foarte importante de Gauguin. Sculptorul pleacă în Spania, lăsîndu-l pe Manolo singur în atelierul lui, pentru ca, la întoarcere, să nu mai regăsească tablourile. Manolo le vînduse pe nimica toată, explicînd foarte firesc că fusese pus în situația de a crăpa de foame alături de aceste frumoase tablouri sau de a trăi prin ele, și că viața i s-a părut prea atrăgătoare. Totdeauna în căutarea unui adăpost, a unei mese, a

ouna peseta, Manolo, cu verva lui nesecată, dă celor de care abuzează impresia că le acordă o favoare. Inasimilabil, exprimându-se într-o limbă în care cu greu se recunoștea franceza, Manolo recurgea la toate facultățile lui de invenție, care erau mari și alimentate de literatura picarescă, spre a subsista la Paris, fără a se supune la vreo muncă regulată. Pune la cale o loterie al cărei obiect era un bust pe care noul va executa niciodată, și izbutește să lungească afacerea ani de zile. Din copilărie, avea un fler deosebit de a descoperi pe cei care pot fi păcăliți. André Salmon îl descrie pîndind orice prilej spre a-i înșela pe cei din jurul lui și, mai ales, spre a-și satisface plăcerea de a mistifica. Într-o zi, Manolo bea un pahar de vin pe terasa lui Mollard, în fața gării Saint-Lazare. La masa vecină doi domni discută despre pasiunea lor comună pentru fotografie și unul din ei se plînge că nu poate să cumpere un aparat de fotografiat de o anumită marcă. Manolo, cu politețea lui spaniolă gravă, intră în vorbă și declară că el a avut aparatul în chestiune, dar că, într-un moment de jenă, a trebuit să-l dea în gaj. Arată o recipisă ce nu trăda nici o indicație asupra naturii obiectului amanetat și vinde hîrtia pe un preț modest; clientul, foarte bucuros, trimite un comisionar să-i scoată de la amanet aparatul dorit. Manolo, care se despărți în termeni politicoși de vecinul lui, ajunsese departe cînd comisionarul se întoarse împleticindu-se cu povara unei saltele. . .

Manolo este acela care îl duce într-o seară pe André Salmon la Picasso. Cu zece ani mai în vîrstă, el are, față de cel pe care îl numește « micul Pablo », o atitudine compusă în mod ciudat dintr-un amestec de admirație și dezinvoltură. E destul de sigur în aprecierile lui pentru a recunoaște în tînărul său prieten « un mare artist, considerabil și indispensabil », ca și cum ar constata existența unei forțe a naturii, fără a-i arăta totuși un respect superstițios. Nu se dă în lături să-l critice, în felul lui mușcător, după cum nu va fi tulburat, mai tîrziu, de celebritatea amicului său. Această poziție de la egal la egal nu va fi niciodată știrbită nici de invidie, nici de o falsă sentimentalitate; Manolo n-avea nevoie să-și revizuiască judecata lui de la început.

Printre prietenii lui cei mai devotați, Picasso l-a regăsit pe Max Jacob. « Când s-a întors la Paris, în 1904, povestește acesta, eu nu mai eram funcționar; făceam versuri, deoarece Picasso descoperise că am talent. . . Scriam de asemenea povestiri pentru copii. . . » Aceste povestiri numai rareori erau terminate. Singuri prietenii lui își amintesc de un *Jurnal al lui Jean-Pierre*, de un *Urișul soarelui* care înghițea lumea pentru a o arunca apoi din gură și ale cărui isprăvi se întrerupeau la capitolul al doilea.

Locuiește tot în bulevardul Barbès și e totdeauna disponibil când Picasso are nevoie de el. Cu toată sărăcia din ce în ce mai neagră, în care se zbate, din pricină că nu vrea să mai fie funcționar, își păstrează nesecată voioșia pe care și-o manifestă cu un talent desăvârșit de comediant. Dacă e neîncrezător și adesea răutăcios din susceptibilitate — s-ar zice că vrea să se apere, prin vorbele lui înțepătoare, de răul ce i s-ar putea face — în prietenii lui se arată, în pofida exuberanței sale firești, foarte discret și rezervat. Îl copleșește pe Picasso cu o afecțiune ce l-ar fi putut zdruncina pe un om mai puțin echilibrat. La început, se ocupă de partea materială a vieții lui, negociază în numele său.

Marii negustori de tablouri nu-l descoperiseră încă. Văzînd ultimele lucrări din perioada albastră, Vollard ridică din umeri: « Prietenul dumitale a înnebunit de-a binelea ». O dată, când Picasso, bolnav și fără nici un ban, îl trimite pe Max Jacob la el cu un peisaj socotit destul de cuminte ca să-i placă, Vollard își aruncă doar ochii la lucrare și bombănește, întorcînd spatele mesagerului: « Clopotnița e strîmbă ».

Max Jacob se descurcă mai ușor cu desenele. În strada Martirilor este un negustor de somiere, care vinde totodată ligheane, taburete, tutun de contrabandă și desene. Moș Soulier, un bătrîn ciufulit, cu înfățișarea unui leu obosit, nu se îndoiește de valoarea lucrurilor ce-i trec prin mîină, dar știe din principiu să se tîrguiască. Plătește cincizeci de centime un desen, însă uneori merge chiar pînă la doi sau trei franci bucata, după mărime: atunci, Max Jacob se întoarce acasă cu brațele pline de merinde. Mai tîrziu, când un desen de Picasso ajunsese să fie cotate la cincizeci de franci, un amator bogat privind, într-o zi, cu ochii holbați

teancurile de desene ce umpleau atelierul, exclamă, ridicînd din sprîncene: « Dar dumneata ai aici o avere!» Avera e încă departe, dar Picasso are puține nevoi. După ce a lucrat o zi întreagă, sau înainte de ași începe lucrul noaptea — se obișnuiește tot mai mult săși petreacă nopțile pictînd — iar place să se distreze însă nu are bani. Din fericire, Max Jacob e alături de el. Acesta își va aminti: « Seara, la lampa cu petrol, jucam amîndoi piese de teatru, neputîndu-ne duce să le vedem pe ale altora. Îndeplineam pe rînd toate rolurile, inclusiv pe cele de regizori, de directori, de electricieni, de mașiniști, pe care le integram în piesă. (Pirandello n-a inventat nimic nou!) »

Max Jacob îl prezintă pe Picasso unor prieteni tineri ai lui, violonistul Henri Bloch și sora acestuia, Suzanne. De aici încolo, de cîte ori Picasso va fi în căutare de bani, va face adesea apel la tînărul muzician, însărcinîndul să stea de vorbă cu eventualii cumpărători. Nenumărate bilețele pline de afecțiune punctează această prietenie, arătînd cum tînărul spaniol necunoscut încă știa să atragă dragostea și devotamentul altora.

Picasso o pictează pe tînăra *Suzanne Bloch*, cu trăsături accentuate, cu privirea ageră, cu o gură cărnoasă și cu un gît robust ce se desprinde din vîlvătaia părului albăstriu. O pictează într-o rochie albastră, cufundată parcă în visul adînc și tragic al cîntăreței wagneriene ce va deveni în curînd; portretul (Muzeul din Sao Paulo) este de o intensitate ciudată, de o violență sumbră.

Același portret, desenat de astă dată, împodobește o scrisoare adresată de Max Jacob « Scumpei domnișoare Suzanne », evocînd serile pe care cei doi prieteni le petrec împreună. Întorși cu spatele către portretul, desigur recent, pus pe un șevalet, stau amîndoi alături la masa luminată de o lampă cu petrol. Max Jacob își ridică pe deasupra scrisorii pe care tocmai o scrie o privire halucinantă, sub bolta unei frunți ce începea de pe acum să chealească, în timp ce Picasso, desenat din profil, lîngă un motan costeliv, privește drept înaintea lui.

Munca și frecventarea prietenilor săi lasă în Picasso un gol neîmplinit pe care aventurile trecătoare nu izbușesc să-l umple, simte nevoia unei prezențe, sau pur și simplu dorința de a trăi din plin, de ași răcori car 102

nea. Este de asemenea, poate fără să-și dea seama, obosit de lumea asta a singurătății deznădăjduite pe care n-a încetat să o evoce, de bună seamă fiindcă arta lui nu mai poate să-i depășească intensitatea, deoarece el simte că a ajuns la capătul unui drum.

Nevoia de echilibru cel face să tînjească după plenitudinea fizică precum și delăsarea în ce privește furia lui de creator îl pregătesc pentru o întâlnire pe care numai hazardul pare să o fi pus la cale. Locatarii de la Bateau-Lavoir sînt nevoiți să se ducă după apă la o fîntînă din josul unei scări lungi, deoarece casa, propusă în coasta unui deal, se ridică deasupra străzii, unde își are fațada principală, cu cîteva etaje. Într-o zi, Picasso, cu găleata în mînă, întîlnește la fîntînă o tînră colocatară. S-a descris ea singură așa cum arăta atunci: « Eram, se zicea, sănătatea, tinerețea însăși ». Fernande Bellevallée se trăgea dintr-o modestă familie de artizani, « de meșteri ce confecționau flori, pene și copăcei », spune ea, dar « un măritiș nefericit » a smuls-o din mediul acela de mici burghezi și a aruncat-o într-un cerc de pictori, unde a crezut că-și descoperă afinități artistice.

Picasso o invită să-i arate tablourile sale. Ea îl urmează. Ochii indolenți i se opresc tocmai asupra îngrozitorului *Dejun frugal*. Însă nimic nu o sperie. Ea nu va mai pleca. Picasso e foarte mîndru că are acum o iubită oarecum legitimă. Dar fata e cu cîteva ani mai mare decît el și, pe lîngă extrema lui tinerețe, ea pare o femeie matură. Vorbind despre dînsa, pictorul își previne prietenii: « E foarte frumoasă, dar e bătrînă ». Tînră femeie își amintește de iubitul ei, așa cum era atunci, cu gesturile lui stîngace, cu « mîini de femeie » și cu « picioarele lui mici », de care el era destul de mîndru. De la început, îl găsește « tulburat și tulburător », dar senzualitatea ei potolită, calmul ei vegetal sînt tocmai ceea ce trebuie spre a menține echilibrul și sensibilitatea.

Fernande Olivier — păstra numele soțului din căsătoria ei efemeră — era de o frumusețe sculpturală și totodată de o feminitate răscolitoare cel fascinează și-l subjugă pe Picasso. După mulți ani, după furtunoasa lor despărțire, el va vorbi încă de influența adîncă pe care excepționala ei atracție fizică a exercitat-o

asupra lui. Un *Portret al Fernandei*, pictat doi ani mai târziu (colecție particulară), explică forța senzuală a acestei pasiuni. Pe o frunte îngustă se desenează arcușul regulat al sprâncenelor; ochii migdalați sînt puțin închiși, ca într-un moment de mare voluptate sau de dragoste; nasul bine croit și cu nări ce adulmecă trădează o senzualitate dezvoltată; între marile și plăcute ovaluri ale obrazilor înflorește o gură cu buze pline pe care mijeste un zîmbet promițător.

O mică acuarelă, *Femeie adormită* (colecția Pellequer, Paris) este ca o pagină autobiografică a acestei iubiri. Un bărbat cu o meșă căzîndu-i pe frunte, cu bărbia sprijinită în palmă, este așezat pe marginea unui pat și privește, fascinat, spre femeia în cămașă de noapte care, cu brațul îndoit sub cap, cu subțioara dezgolită, doarme somnul adînc al femeilor istovite. E ceva elementar, vijelios, în dragostea lui Picasso pentru Fernand Olivier. Omul este de o gelozie feroce: «Mă ținea tot timpul închisă în casă», își amintește ea. Această dragoste i-a răvășit viața, dar în același timp, totul se potolește în el, în bărbatul satisfăcut, totul se oprește aici, nodul patimilor pare a se fi desfăcut.

Fernand se poate să nu-l fi înțeles pe deplin pe iubitul ei în timpul cît au trăit împreună, ci numai după despărțirea lor, și, durerea ascuțindu-i sensibilitatea, ea s-a gîndit abia după aceea la viața petrecută atunci, la iubirea ei. A simțit, și a spus-o într-o frază din amintirile sale, că Picasso «lăsa totdeauna impresia că purta în el o mare suferință», dar nu pare a fi știut în ce măsură prezența ei i-a ușurat neliniștile ce-l bîntuiau și care nu se puteau domoli decît în patima muncii. Paralel cu gelozia sa, paralel cu teama de a nu pierde, mai era în Picasso acea recunoștință a cărnii și poate a spiritului care, grație ei, și-a regăsit pentru o clipă liniștea, o recunoștință ce mergea pînă la idolatrie.

Intrarea în atelierul lui Picasso dădea și într-o odăiță păraginită, cu podeaua pe jumătate putredă, unde iubita lui se retrăgea atunci cînd vizitatori nepoștiți le tulburau liniștea și cînd era încă aproape goală. Acea odăiță servea ca încăpere de serviciu și totodată ca un fel de «capelă» cu un altar, ce amintea de clipele lor plăcute, unde, alături de un portret în peniță al Fernand

dei, mai târziu «furat într-o expoziție», se etalează o bluză albă, foarte fină, mototolită, ce evocă un moment deosebit de fericit. În fața acestei bluze în care e prins un trandafir de un roșu întunecat și în fața acestui portret, se află, ca pe o masă de altar, două vase de un albastru agresiv pline cu flori artificiale. Mai târziu, Fernande Olivier s-a întrebat dacă în acest mod de a se prosterna în fața iubirii lui, nu era cumva la Picasso și o «ironizare a lui însuși». S-ar putea, într-adevăr, să fie aici și o mărturie ironică a vulnerabilității lui. Dar nu încapă îndoială că această imagine — precursoră a unei picturi suprarealiste — era totodată o dovadă a interesului pe care-l arăta el simbolurilor, ca o rămășiță a ceea ce constituie fondul său superstițios. «La vârsta aceea, când ești îndrăgostit, faci și din astea», declară Picasso cu un surâs îngăduitor, aproape duios.

În viața comună pe care o încep acum, el duce tot greul. Fernande e una din acele femei placide ce se deprind repede să slujească sau să fie slujite. Într-o căsnicie mic-burgheză ea ar fi fost desigur o stăpînă a casei relativ harnică, dar se recunoaște singură ca fiind «foarte leneșă». Lasă pe seama iubitului ei toate grijile menajului. Lui Picasso nu-i place și nu i-a plăcut niciodată să dea ordine; în orînduirea materială a vieții lui, se abține să intervină atîta timp cît poate să evite acest lucru. Mai târziu, cînd va avea servitori, va șovăi mult înainte de a cere să se facă o curățenie radicală în casă, adesea se va codi chiar să o impună, refulînd oroarea sa pe care o are pentru dezordine. «Îmi vine să cred, a spus cu finețe Sabartés, că nu îndrăznește să stîrnească un eveniment, de teamă ca un gest voluntar cear tulbura atmosfera din jur să nu-i zdruncine echilibrul vieții și, desigur, să nu-i stînjenească destinul.» Începînd prin a nu-i cere nimic Fernandei, continuă să facă el singur totul.

Mătură în atelier, se duce după cumpărături, în sandale, cu capul gol sau cu o șapcă veche pe ceafă, într-o bluză de pînză albastră, decolorată. Se întoarce din tîrg cu tot ce trebuie pentru menaj, în timp ce iubita lui stă culcată în acest atelier, unde vara e cald ca într-o etuvă și iarna e atît de frig că dimineța găsesc resturile de ceai din ajun înghețate în cești.

După propriile ei mărturisiri, Fernande pare a nu fi urmărit decît cu un interes foarte mic eforturile creatoare ale prietenului ei. Îl privea pictînd, așezat, după obiceiul lui, jos sau pe un scăunel scund, cu pensulele, paleta și culorile împrăștiate în jurul lui, așa cum îl privea cînd făcea menajul. Prezența ei trîndavă avea să-i irite mai tîrziu pe prietenii intelectuali ai lui Picasso; cînd acesta era în fonduri, li se părea că Fernande nu se preocupa decît de pălării și de blănuri, cele două subiecte de conversație ale ei; se vede treaba că dusesse prea mult lipsa acestor lucruri, pentru a nu se bucura acum din plin de ele. Fata pare a nu-și fi făcut ucenicia artistică decît după despărțirea lor, dar a fost o tovarășă puțin pretențioasă în anii de privațiuni comune: se resemna să nu iasă cîte două luni din casă dacă nu avea pantofi, ori să stea culcată în pat cînd nu aveau cu ce face focul, pînă cînd un cărbunar, înduioșat de ochii ei frumoși, le dădea cărbuni pe credit. Din cînd în cînd, Picasso căpăta unul sau doi ludovici, o adevărată comoară; atunci el cumpăra cîte un flacon mare cu apă de colonie, parfumul fiind o altă pasiune a Fernandei. Raporturile cu negustorii de tablouri sînt încă nesigure și anevoioase. În momentele de jenă financiară, Picasso se adresează acelor telali pitorești care i-au exploatat și totodată i-au sprijinit pe artiștii neapreciați încă de cunoscători. Clovis Sagot, fost clown la Medrano, se improvizează negustor de tablouri, slujit de o anumită cutezanță a gustului artistic. S-a stabilit în apropierea cercului, într-o fostă farmacie, și singura lui generozitate recunoscută este aceea de a fi împărțit pictorilor bolnavi medicamentele pe care le mai găsisese acolo. Picasso își va da seama în mai multe rînduri cît de hain putea să fie acest om. O dată, rămăsese fără nici un ban în casă și își întrerupsese lucrul fiindcă nu avea cu ce să-și cumpere nici pînze, nici culori. Îi duce trei tablouri lui Sagot, care-i oferă pe ele șapte sute de franci. Picasso refuză. Cîteva zile mai tîrziu, se hotărăște să primească suma ce i se păruse derizorie, dar Sagot ciunțește prețul în raport cu strîmtorarea clientului său și nu vrea să-i mai dea decît cinci sute de franci. Alt refuz, noi încercări disperate de a găsi bani, pînă cînd Picasso sfîrșește prin a ceda cele trei tablouri pentru trei sute de franci; Sagot socotea, fără îndoială, că-i dăduse o lecție meritată.

Din vechea lui meserie, Sagot păstrase, sub un aer de bonomie, o neobrăzare sfruntată. Într-o zi, vine la Picasso cu un braț de flori din grădina lui de la țară și, după ce văzu cât de slab era luminat interiorul sărăcăcios al pictorului, îi sugerează acestuia să folosească florile spre a face o pictură frumoasă pe care, adăugă el, « i-ar putea-o dăruî lui ».

Strîmtorarea este de altfel generală la acești oameni tineri; pentru a supraviețui sînt nevoiți să recurgă la tot felul de stratageme și chiar la vicleșuguri. « Niciodată nu se mîncea mai bine la Picasso, ca atunci cînd n-avea nici un ban, povestește Fernande. Se comanda o masă la plăcintarul din place des Abbesses, recomandîndu-i-se s-o aducă acasă exact la ora douăsprezece. La douăsprezece fix, comisionarul venea, bătea în zadar să i se deschidă, și în cele din urmă, lăsa la ușă coșul cu merinde. » Boema epocii o duce greu; un pictor ajuns și prosper face figură de « pompier », e disprețuit de ceilalți. Dar oamenii simpli din la Butte și chiar unii cîrciumari îi ajută pe artiștii tineri, ei le dau de-ale mîncării pe credit. Confrății lui Picasso se întîlnesc, cu soțiile sau prietenele lor, la Azon, în strada Ravignan, unde o masă costă nouăzeci de centime. Ei se strîng mai ales la Vernin, originar din Auvergne, stabilit în strada Cavalotti, unde are vad bun, fiind alături de Muntele de pietate; acesta le oferă la sfîrșitul mesei și cîte un păhărel de vin, « de la el ». Max Jacob i-a închinat un catren, în stil popular, pe care-l și cînta acolo:

*Mise lehamite de Vernin
Dar fără el, vai, mă usuc,
Căci are vin ce dă antren
Și brînză'n coajă de brăduc.*

Probabil că Max Jacob n-a fost prea încîntat s-o vadă pe Fernande intrată în viața lui Picasso. Pe el femeile îl speriau. « Se credea totdeauna persecutat, mai ales de soțiile prietenilor lui », spune Fernande. Pare chiar supărat pe Picasso că s-a lăsat pradă aventurilor amoroase. Într-o zi a afirmat, cu acea malițiozitate pe care oamenii neechilibrați, ca el, o au față de cei sexualicește normali, că « Picasso ar prefera gloria unui Don Juan, aceleia a unui pictor celebru »; totuși, prietenia lui devotată nu

se dezmințe nici o clipă. « E totdeauna discret, cu toate că-i foarte sărac », nu apare niciodată la ora meselor, decît atunci cînd e invitat anume. Este în același timp omul care știe să-l distreze cel mai bine pe Picasso. Prodigioasa lui memorie îl ajută să recite pe de rost tragedii întregi, iar cum e și muzician, dînd, după împrejurări, lecții de canto sau de pian, debitează cu aceeași ușurință scene din opere și operete. Piesa cea mai atractivă a repertoriului său este numărul de dansatoare cu picioarele goale: își ridică pantalonii pînă la genunchi, peste pulpele păroase și, cu mînele cămășii suflecate, cu gulerul larg desfăcut pe pieptul acoperit de un păr negru, cu capul aproape chel, cu ochelarii pe nas, execută pași de dans și poante grațioase, într-o imitație atît de hazlie că stîrnește hohote de rîs. Vocea de soprană prin care vrea să facă pe cîntăreața de provincie este de asemenea foarte exactă: cu o eșarfă de mătase în jurul gîtului, cu o pălărie de femeie pe cap, îngîină o romanță sentimentală sau refrenuri populare cunoscute din copilărie. Nici unul dintre cei care l-au auzit — și erau destul de mulți în boema din la Butte — nu l-au uitat pe omulețul a cărui față de gumă se strîmba într-un surîs caraghios și a cărui voce pițigăiată și mieroasă cînta:

*Ah, superbule jandarm,
Plutonierule cu șarm,
Dacă nu vrei să ții seamă
De amorul meu, mi-e teamă
Că am să înnebunesc,
Ți-o spun fără să glumesc . . .*

În cabotinajul lui Max Jacob se reflectă întreaga la Butte din acea vreme, acel Montmartre al micilor burghezi și al lucrătorilor cu chipuri dîrze, indulgenți la revărsările acestea de fantezie și care treceau cu înțelepciunea lor de oameni simpli atît pe lîngă tinerii neresioși, cît și pe lîngă pictorii veniți aici din toate colțurile lumii. Poate că Parisul n-a fost niciodată și nu va fi niciodată atît de puțin xenofob, atît de fratern, atît de unit în sărăcie și în veselie ca în cursul acelor ani « eroici », cînd această Butte își făurea neuitata ei istorie.

În pofida mizeriei cunoscută acolo, Max Jacob va spune mai tîrziu: « Îți duc dorul, o, stradă Ravignan . . . » 108

Vechiul patron de la « Zut » a ajuns, grație unui concurs de împrejurări, proprietarul unui cabaret care se numea — încă de pe cînd Montmartre avea faima unui bîrlog al crimelor — « Asasinii ». O firmă, reprezentînd un iepure ce o zbughea din cratiță, i-a adus mai pe urmă denumirea, după numele desenatorului, de « Lapin à Gille » (lepurele lui Gille); cabaretul a devenit apoi celebru cu firma « Lapin agile » (lepurele sprinten). Printre obișnuiții localului, Picasso întîlnește într-o zi un bărbat cu trupul subțire, a cărui înfățișare — macferlan foarte larg și foarte lung ce-i ajungea pînă la călcîie, o șapcă trasă peste ochi — semăna cu propria lui înfățișare; omul se numea atunci Pierre Dumarchey și va fi cunoscut mai tîrziu sub numele de Pierre Mac Orlan. Fernande își mai amintește de Francis Carco, cu aerul lui de ștrengar, cu privirea lui vicioasă, care cînta cocoțat pe o masă:

*Ești urîdă,
Loulou dragă,
Dar te-oi iubi ca o brută
Viața-mreagă . . .*

Cabaretul « Lapin agile » mai era înzestrat și cu diferite animale domesticate, ce-l atrag pe Picasso, printre care un corb ce se ținea tot timpul după fiica lui Frédé, pe nume Margot, cu un straniu chip neregulat, avînd pomeții proeminenți, ca la slavi și o frunte mare, bombată, pe care cădeau niște șuvițe groase de păr. Picasso o pictează pe fiica lui Frédé, cu corbul ei, cu mîini foarte lungi și cu degete subțiri, mîngîind pasărea ce se pitulează lîngă ea. Este una dintre ultimele compoziții strînse într-un bloc — trupul cuprins în încheștarea brațelor, capul îngropat între umeri, mîna foarte alungită cu degete de o subțirime uniformă. *Femeia cu corbul* (Muzeum of Art, Toledo, Ohio), după cum își intitulase Picasso însuși tabloul, va deveni într-o zi soția lui Mac Orlan. În afară de corb, Frédé mai are un măgăruș, bătrîn și chelbos, ce-l urmează pretutindeni și-l însoțește de cîte ori vine la Picasso. Într-o zi, măgărușul Lolo va fi pus să-și scuture coada îmbîcșită de vopsele pe o pînză — ideea a fost a lui Roland Dorgelès — și lucrul îi va amuza foarte mult pe parizieni cînd acest

tablou, intitulat: *Apus de soare pe Adriatica* va fi expus la Salonul Independenților, trimis acolo de un pictor botezat de circumstanță Boronali.

Înto seară, un tânăr neamț, urcînd la Butte, străbate împrejurimile pustii de la Sacré-Cœur, și pășește pentru prima dată în cabaretul lui Frédé. El cumpăraseră un tablou, la întîmplare, trecînd prin fața prăvăliei de velințe a lui Moș Soulier, unde sînt trîntite claie peste grămadă, în fața ușii, lucrări de tineri pictori necunoscuți. Tabloul reprezintă o femeie blondă, goală, spălîndu-se în lighean, într-o cameră albastră. Tânărul neamț, Wilhelm Uhde îl cumpără cu zece franci. În ciuda prețului foarte mic, știe că a achiziționat o operă de valoare. Bărbat fin, distins, ascunzînd sub o extremă rezervă aerul său prețios și puțin efeminat, el posedă acea sensibilitate a gustului, acea pricepere entuziastă a valorii care se numește «fler» și care va face din el unul din acei mari colecționari ce trăiesc în intimitatea operelor cumpărate. Vede pentru prima dată numele lui Picasso în josul pînzei. În seara aceea, intrînd în localul «Lapin agile», întîmplarea face să se așeze chiar la masa lungă din mijloc, unde se adunau pictorii obișnuiți ai localului. În sala scundă, plină de fumul gros ce domina discuțiile, se aude un glas care recită din Verlaine. Dîndu-și seama că se află printre artiști, Uhde dornic de relații, ca toți străinii ce rătăcesc prin Paris, cere să se aducă vin. Se prezintă, înclinîndu-se politicos, cu o mișcare a capului puțin țeapănă, ce-i trădează originea. Află în cursul serii că autorul lucrării pe care tocmai o cumpăraseră stătea chiar la dreapta lui. «De atunci, povestește el, am trăit ani de zile în regatul albastru al lui Picasso.»

Totuși, Picasso e pe cale de a părăsi acest regat al perioadei albastre, așa cum are obiceiul de a se despărți de ceea ce a cucerit sau a stăpînit; căci, neputînd să-și depășească intensitatea formală sau emotivă, nu-i rămîne decît să se repete; firește, ar putea s-o facă, acum cînd nu șochează și nu sperie mai mult decît o făcuse la începutul acestei perioade. Dar Picasso reia aceleași subiecte și variază aceeași viziune plastică pînă cînd epuizează toate posibilitățile: în momentul cînd ajunge la o limită, la un grad de saturare pe care numai el îl simte, abia atunci se produce ruptura, una din acele rupturi

« reîncepute fără oboseală », după expresia lui Zervos. Una din cheile artei lui e în remarcă sa: « A copia pe alții e necesar, dar a te copia pe tine însuși, ce lucru jalnic! »

În el, alături de un zbucium permanent, mai e și un impuls al bucuriei de a trăi, sau mai degrabă al foamei de a trăi, pe care-l traduce printr-o schimbare deconcentrată de manieră. Închis în el însuși, ca un asediat în defensivă, nu are obiceiul să explice sau să discute schimbările lui de ordin psihologic. Ființele ce i-au fost mai apropiate, femeile cu care a trăit, au rămas în afara citadelei ferecate a secretului său creator. Singurul limbaj prin care comunică este arta sa. Când își schimbă idiomul, în scurte etape pregătitoare sau chiar de la o zi la alta, îi surprinde deopotrivă pe cei care-l văd în fiecare zi, ca și pe străini.

La sfârșitul perioadei albastre se înalță *Fetița cu coșulețul de flori* din 1905 (colecția Gertrude Stein). Trupul se înalță, palid, subțirel, ca o coloană de lumină încă puțin albăstruie, pe un fond fumuriu, de un gri cald, spre strălucirea roșie a florilor din coș, pe care-l ține, cu stângăcie, în fața ei, în chip de sfioasă ofrandă. E o fetiță din popor, cu picioarele prea mari, cu genunchii ascuțiți, ce i-a pozat lui Picasso, vădit speriată, cu gura mare puțin tremurândă, dar ochii ei ușor încetoșați privesc pieziș cu o stăruință feminină.

În viața lui Picasso, *Fetița cu coșulețul de flori* marchează o cotitură importantă: începutul prieteniei cu Gertrude Stein, despre care va spune într-o zi că a fost singura lui prietenă. Se pare că Gertrude Stein a avut totdeauna darul de a exercita o mare influență asupra celor din jurul ei, prin simpla ei prezență. Înainte chiar de a se fi afirmat printr-o operă, se degaja din ea impresia că această operă va fi importantă, pe măsura înrîuririi sale. În mediul artistic parizian, ea a jucat rolul unui catalizator, încurajând vocații care, fără dînsa, ar fi avut nevoie de mai mult timp ca să se manifeste; Gertrude Stein le-a stimulat atît prin ajutorul material, cît și prin conștiința sa foarte lucidă asupra unei transformări ideologice reclamînd noi forme de expresie. Toți cei care au cunoscut-o au căpătat pecetea personalității sale. Din momentul cînd s-a instalat aici, împreună cu fratele ei, în 1904, nu se mai poate concepe că ea ar fi

putut să lipsească din Paris, această seră caldă a unei arte noi.

S-ar putea crede că, pentru a exercita o asemenea influență, a trebuit să se asimileze profund cu mediul în care evolua, că a devenit franțuzoaică prin spirit și prin comportare, aidoma acelor străini care, dezbărîndu-se de tot ce au adus cu ei, se lasă absorbiți, cu totul, de Franța. Dar Gertrude Stein, deși, judecată după viața pe care o ducea, ar fi putut fi socotită cel puțin cosmopolită, a fost profund, indisolubil americană. Unul din compatrioții ei a scris: «Printre primele din generația ei care s-a stabilit la Paris, se număra printre cei mai înfocați patrioți în rîndul exilaților voluntari». Ceva și mai curios încă, această femeie, venind dintr-un mediu de oameni bogați, dispunînd de o temeinică pregătire universitară, smulsă din studiul problemelor psihologice cele mai arzătoare, se simțea mai apropiată nu de elita intelectuală, deschisă tuturor aspirațiilor, ci de acea mică burghezie americană îndeobște opacă la tot ceea ce i venea dinafară, iar în cartea sa, *Americanii din America*, își arată față de clasa mijlocie o fierbinte afecțiune «ce nu va întîlni aproape nici o reciprocitate», după cum spune unul dintre comentatorii ei americani.

A ajuns la Paris, datorită unei aventuri financiare tipic americană. Tatăl ei fusese destul de bogat spre a putea călători împreună cu familia, de-a lungul continentului, dînd posibilitatea celor trei copii ai lui să-și urmeze studiile în voie și să-și facă, mai ales pe cei mici, cu totul inapți de a cîștiga singuri bani. Dar cînd el muri, nu le rămase alor săi decît o concesiune pentru tramvaiele din San Francisco, capital greu de fructificat. Atunci, cel mai mare dintre frați, care, mai înainte, nu avea altă năzuință decît să-și continue studiile de medicină, luă conducerea familiei. Era unul din acele genii financiare ce se ignoră fiindcă le lipsește aviditatea elementară ce le-ar îngădui să-și descopere această vocație. Spre a-și ajuta frații mai mici, el administră atît de bine moștenirea ce le rămăsese încît putu să le asigure celorlalți o rentă suficientă pentru a trăi în Europa, unde viața era mai ieftină.

În 1903, Gertrude Stein își încheiase studiile universitare, făcute sub îndrumarea directă a lui William James.

O constantă semnificativă se stabilește între primele ei lucrări de psihologie, centrate asupra problemei atenției și neatenției, și între opera sa viitoare. Studiile de medicină pe care le urmă timp de patru ani comportau și lucrări practice de chirurgie, încât mai târziu unii biografi au descoperit în facultatea sa de observație o anumită practică a bisturiului. În momentul când ar fi putut începe exercitarea profesiei, William James îi oferă un post într-un azil de alienați. Contactul cu bolnavii mintali o sperie. « Gertrudei nu-i plăceau decît oamenii normali », povestește confidenta sa, Alice Toklas. Se eschivează printr-un voiaj în Europa.

În timp ce Gertrude Stein își termina studiile la Baltimore, fratele ei, Leo, trăia la Florența, unde se ocupa de pictură, apoi se specializează în critica de artă. Se hotărăsc amîndoi să se stabilească la Paris. Leo Stein, scotocind prin prăvăliile negustorilor de tablouri, descoperă în magazinul lui Clovis Sagot doi pictori spanioli necunoscuți. Cumpără o acuarelă a unuia din ei, al cărui nume nu-l mai știe nimeni, și se tîrguiește pentru o mică pînză, semnată Picasso, al cărei preț îl găsește exagerat. Sagot îi făgăduiește să-i procure un tablou mai mare de același pictor, la un preț rezonabil. Cîteva zile mai târziu îi arată, într-adevăr, *Fetița cu coșulețul de flori*. Leo Stein vrea să cumpere lucrarea neapărat, mai ales că prețul nu era mare: o sută cincizeci de franci; dar Gertrudei nu-i place tabloul, găsește că desenul picioarelor și al genunchilor e urît și lucrarea îi displace atît de mult încît declară că n-ar ține-o pentru nimic în lume în casa ei. Cu toate că discuția, foarte animată, se desfășura în limba engleză, Sagot înțelege despre ce era vorba, și, ca un bun negustor ce era, propune pur și simplu să mutileze pînza: fiindcă doamnei nu-i plac nici genunchii, nici picioarele, se va păstra numai capul, care pare să-i fie pe plac. Propunerea lui e respinsă, dar cumpărarea e departe de a fi hotărîită. Sfada între frate și soră continuă. În cele din urmă, fiindcă Leo ține atît de mult la tablou, Gertrude Stein cedează, fără a fi fost convinsă. Leo a spus o dată despre ea că era ca Washington: impulsivă și în același timp conciliantă. Primul tablou de Picasso apare astfel în rue de Fleurus, pe pereții pavilionului înzestrat cu un atelier, din fundul

unei mari case, unde într-o zi Gertrude Stein, « va personifica Mecca pentru cei mai mulți pictori și scriitori ai timpului ei », după expresia unui critic american. Tot la Sagot, Picasso îi întâlnește pentru prima dată pe Leo și Gertrude Stein. « E de la început sedus de personalitatea fizică a femeii », povestește Fernande. Vin amândoi să-i viziteze atelierul. « El, cu un aer de profesor, chel, purtând ochelari cu rame de aur, barbișon cu reflexe roșcate, privire șireată, trup lung, țeapăn, gesturi scurte. » Gertrude Stein, « grasă, scundă, masivă, cap mare, frumos, cu trăsături accentuate. . . Masculină în voce și înfățișare ». Fernande e foarte intimidată de vizitatori și tulburată de apariția neașteptată în viața ei a unei lumi străine, pe care o simte ostilă. Se miră să-i vadă pe acești americani, pe care-i socotește foarte bogați fiindcă sînt americani, amândoi îmbrăcați în haine de catifea reiată, maron, « în picioare cu sandale gen Raymond Duncan, * cu care erau prieteni », și fata adaugă, pentru a explica asemenea extravaganță, că, pe lângă averea lor, « erau prea inteligenți spre a se teme de ridicol, prea siguri de ei înșiși spre a se sinchisi de ceea ce gîndesc ceilalți ». După trecerea multor ani, ea este încă uimită de faptul că, de la prima lor vizită, cei doi au cumpărat tablouri în valoare de opt sute de franci. O dată cu această întîlnire, nu numai că anii de privațiuni iau sfîrșit pentru Picasso, dar, de prima dată cînd se duce la frații Stein, el capătă impulsunile cele mai diverse care-l găsesc într-o stare de receptivitate deosebită. Întîlnirea, ca și cum ar fi fost condusă de o lege tainică a evoluției lui creatoare, se produce tocmai în momentul cînd totul în el e pregătit să treacă la adoptarea unei schimbări schițate deja, a unei noi viziuni plastice. În aceste reînnoiri ale lui Picasso, e într-un fel siguranța unui somnambul, pe care el o va formula într-o zi prin această frază scurtă: « Eu nu caut, găsesc ». Foarte caracteristică pentru acești pași de somnambul și pentru noua lui cale este scurta călătorie pe care o face, în vara lui 1905, în Olanda. Un prieten, Tom Schilperoot, un olandez bogat ce trăiește în boema

* Fratele celebrei dansatoare Isadora Duncan, un dandy foarte cunoscut în epocă, mort în 1965(n.t.).

pariziană, unde avea să-și toace averea, ține să-și arate țara lui și-l invită să stea cîteva săptămîni la el, la Schoorl. Picasso cunoaște pentru prima dată climatul acesta specific, cîmpiile pline de flori și străbătute de canale, lumina voalată de ceață ce se ridică din ape; el vede, de asemenea, pentru prima oară, desigur, pe numbra saturată de aur a lui Rembrandt, albastrurile și aurul argintat ale lui Vermeer. Dar nimic nu are atunci priză asupra lui. De altfel, trecutul nu se infiltrează în el, atît de fixat în prezent, decît cu intermitențe. Privirile lui se opresc cu deosebire asupra femeilor tinere. « E caraghios să vezi pe străzi acele defilări de școlărițe cu talii de soldățoi », îi povestește, la întoarcere, Fernandei, probabil ca să o liniștească. De fapt, rămîne impresionat de acea piele roz, de acea sănătate blondă și de firea potolită a tinerelor olandeze. La Schoorl, Picasso pictează în guașă mai multe portrete de femei, cîteva nuduri durdulii, cum este acea *Olandeză* (colecția Stang, Oslo), doar cu o bonetă pe cap, cu brațele încrucișate peste burta mare, cu sîinii umflați. Picasso avea să repete adesea mai tîrziu această butadă: « Cei mai frumoși sîni de femeie sînt aceia care dau cel mai mult lapte ». Acest gît gros, acești umeri rotunzi și acești sîni ce anunță viitoare maternități par să marcheze sfîrșitul seriei de femei slabe din perioada albastră, cu sîni supti sau moi, uzate de muncă sau de dragoste, strivite de viață.

În această desprindere de suferința umană, în această schimbare a subiectului se afirmă o nouă precizie a formelor. În tabloul de la Oslo, desenul accentuat al sprîncenelor, ochii ușor bulbucați, linia puternică a nasului, conturul închegat al gurii, repartiția planurilor, foarte deslușite, ar putea face să se creadă că acest nud și, mai ales, acest cap sînt cu un an sau doi posterioare momentului în care au fost pictate.

În acest tablou se întrevede — în planul din fund, s-ar spune — modelarea à la Cézanne.

Picasso a văzut tablouri de Cézanne încă de la sosirea lui în Paris, de la primele contacte cu Vollard, însă întîlnirea a fost atunci prematură. Legile proprii lui său arabesc și trecerea de la coloritul risipit la monocromia albastră nu evoluaseră încă pînă la epuizare. Abia cînd propriul său ciclu se încheie, el intră

în legătură, la prima vizită făcută fraților Stein, cu admiratorii lui Cézanne.

Încă pe cînd trăia la Florența, Leo Stein auzise, pentru prima dată, de un pictor cu numele Cézanne și văzuse operele lui la colecționarul Charles Loeser. Venind la Paris, frații Stein aflară că singurul negustor de tablouri care avea Cézanni de vînzare era Ambroise Vollard. Gertrude Stein a descris, în felul ei direct, inimitabil prima lor vizită la Vollard. Localul nu semăna întru nimic cu o galerie de pictură. Cîteva tablouri erau întoarse cu fața la perete, într-un colț erau trîntite grămadă pînze, mari și mici. În mijlocul încăperii stătea un bărbat înalt, cu fața palidă mușcată de o bărbuță rotundă și zbîrlită, cu privirea întunecată. « Era Vollard, în clipele lui de bună dispoziție. Cînd era cu adevărat trist, își rezema trupul mare de ușa de sticlă ce da în stradă, cu brațele încrucișate deasupra capului și privea strada. Atunci nimeni nu îndrăzne să-i pășească pragul. »

Ambroise Vollard, fie dintr-un suprem rafinament, fie dintr-o reală dragoste față de operele ce le deținea, părea mai curînd că vrea să-și descurajeze eventualii cumpărători. Cézanne era marele roman al vieții lui. Chipul i se luminează cînd cei doi vizitatori americani cer să li se arate Cézanni. Coboară cu pașii lui apăsați la subsol. De altfel, totul la Vollard se petrecea în acele subsoluri misterioase: primiri, dineuri, conciliabule cu pictorii. Cînd se întoarce, aduce un mic tablou reprezentînd un măr pictat pe o pînză numai puțin acoperită cu vopsea. Frații Stein vor însă unul din acele peisaje însoțite din Provența, cum văzuseră la Charles Loeser. Vollard dispare din nou pentru a reveni cu un magnific nud văzut din spate. Tabloul e foarte frumos, dar ei doresc un peisaj. Mai așteaptă cîtva timp. Ceea ce le prezintă Vollard, cînd apare din nou sus, este un colț de peisaj pe o pînză neterminată. Dar nici asta nu e ceea ce doresc ei. În galleria pustie se face întuneric. O bătrînă îngrijitoare, apoi alta apar pe scara din fund și străbat prăvălia, cu un salut politicos: « Bună-seara domnule și doamnă ». Gertrude Stein, care are un simț al ridicolului foarte ascuțit, e cuprinsă de un rîs nebun: ea se întreabă dacă nu cumva aceste bătrîne sînt cele care pictează

Cézanni la comandă. Și zguduți amîndoi de același rîs, frații Stein cumpără un mic peisaj pe care Vollard s'a îndurat să-l aducă sus. De bună seamă, el nu înțelegea nimic din rîsul lor nesăbuit.

Mai târziu, Vollard avea să povestească el însuși cum primise vizita a doi americani smintiți, a căror veselie gălăgioasă îl agasase foarte mult. Dar avea să sfîrșească prin a constata că acești trăsniți erau mai buni cumpărători atunci cînd rîdeau, și totdeauna, după aceea, aștepta ca ei să izbucnească în rîs pentru a încheia o afacere bună.

Leo și Gertrude Stein îl frecventează totuși cu regularitate pe Vollard. Cumpără de la el două mici nuduri de Cézanne, două tablouri mici de Renoir, unul de Manet și două de Gauguin. Cézanne îi fascinează și ard de dorința de a cumpăra unul din acele mari portrete aflate aproape toate în mîinile lui Vollard. Șovăiesc mult între un portret de bărbat și *Portretul doamnei Cézanne*, în gri, pe un fotoliu roșu. Vollard, viclean ca totdeauna, le spune că de obicei un portret de femeie se plătește mai mult decît unul de bărbat, dar, adaugă el, « privind mai bine tabloul, cred că în cazul lui Cézanne diferența nu poate fi prea mare ». Portretul e scump, el depășește subsidiul pe care-l primesc cei doi Stein. Ei se adresează atunci lui Michel, fratele lor mai mare, « scumpul nostru Mike », cum îi spune Gertrude, făgăduindu-i că pe viitor au să fie mai chibzuți. Acest portret avea să-i fie de mare folos Gertrudei Stein într-o vreme cînd se va găsi foarte strîmtorată. « Am comis un act de canibalism în viața noastră, a declarat mai târziu Alice Toklas cu rîsul ei calm, fiindu-ne foame, am mîncat-o pe doamna Cézanne. »

Cînd Picasso îl descoperă pe Cézanne, sau mai bine zis cînd se lasă influențat de el, pare a-și aminti de atracția pe care sculptura o exercita asupra lui atunci cînd întîrzia în atelierul prietenului său Paco Durio. În această căutare a unui nou mod de expresie se simte neîndoios, la el, dorința de a se încerca pe sine, de a-și măsura propriile posibilități. Alături de curiozitate, alături de nerăbdarea de a frămînta cu mîinile lui un alt material, nevoia unei experiențe noi i se impune în momentul cînd viziunea lui plastică e pe cale de

a se schimba și când un domeniu nou i se pare un teren de încercare mai favorabil decât obișnuita materie picturală.

Din anul 1905 datează mai multe sculpturi. De pildă — între altele — acel *Cap de femeie* clasic (Werner Bär, Zürich), cu părul lins pe cap, cu nasul fin, ușor acvilin, cu buza de sus răsfrântă voluptuos. Apoi *Cap de bătrîn*, cu pomeții ciudat de ascuțiți sau *Femeie în genunchi*, care, asemenea femeilor părăsite din perioada albastră, se strînge, friguroasă, între brațele ei. Vollard înțelege numaidecît valoarea acestor prime încercări de sculptură ale lui Picasso. Pune să fie turnate în bronz. Una este modelată în felul lui Rodin, cu tușe zgrunțuroase, lăsînd ca asperitățile să alterneze umbrele și luminile. Lucrarea reprezintă un *Arlechin* cu scufia pe cap (Phillips Memorial Gallery, Washington), cu buzele arcuite de un surîs.

Dar Picasso pare a-și da seama că n-a atins încă în sculptură un stil tot atît de personal ca acela din tablourile sale, afară de asta e tot mai solicitat de alte subiecte cu mai multă căutare, iar sculptura nu-i poate oferi o însușire destul de rapidă a unei noi maniere. În orice caz, o abandonează foarte curînd, pentru ca, timp de douăzeci de ani, cu una sau două excepții, să nu se mai întoarcă la ea, ca și cum în sinea lui ar fi fost dezamăgit de această încercare.

În același an 1905, la fel de bogat în experiențe și la fel de productiv precum fusese anul 1901, Picasso abandonează totodată unul din modurile lui de expresie ceva rezerva izbînzii excepționale în viitor: gravura. La început își încearcă puterile, ca și cum n-ar fi sigur de rezultat, pe plăci de aramă ieșite din uz, de mărimi variabile, așa cum îi cad în mîină, și le folosește uneori pe ambele fețe. Cele cincisprezece lucrări în acvaforte au aproape toate ca temă o lume nouă, aceea a picturii lui din acel moment, ilustrată și de capul acesta de bufon sculptat: viața saltimbancilor. Circul l-a atras întotdeauna, poate prin latura lui artificială, prin decalajul ce există între ființele care iubesc, se bucură și suferă ca toți oamenii, și aspectul pe care-l capătă ele sub lumnile rampei. L-a atras de asemenea, fără îndoială, și prin măestria cu care saltimbancii dispun de corpurile lor, pregătite de mici pentru exerciții de

suplețe și îndrăzneală. Se duce acum la circ, căci are destui bani spre a-și permite acest lucru, ba uneori o face de trei sau patru ori pe săptămână.

În lumea aceasta a acrobaților își are preferații lui: tinerii cu coapsele înguste, fetele încă androgine, arlechinii slabi, aproape numai oase, cu partenerele lor care, odihnindu-se, sau la treabă, au aceeași atitudine semeață, sau acel bufon gras, cu bărbia în trei gușe, ce abia își duce pîntecul enorm pe șoldurile groase. Fetele ce stau în vârful picioarelor pe spinarea cailor prevestesc nimfele din viitoarea sa perioadă clasică. E atît de vrăjit de circ, încît, atunci cînd gravează dansul Salomeii, face din ea o acrobată, iar din Irod un bufon obez. Dar numai o parte din planșele executate atunci au fost trase la presă. Abia în 1913 plăcile de aramă, cumpărate de Vollard, și trase în două sute cincizeci de exemplare, la care se va adăuga *Dejunul frugal* din 1904, vor deveni celebre.

Picasso se apleacă asupra vieții acestor nomazi, asupra sărăciei lor cumplite ce se ascunde sub falsa strălucire a costumelor lor. În lunga serie de tablouri, de schițe pregătitoare, sau desene executate în acel timp, el îi înfățișează rareori pe scenă sau pe pistă, îi prinde mai ales în cabinele lor ambulante, alături de copiii lor sau de animalele dresate, antrenîndu-se ori petrecînd pe apucate, pe drumuri, prin sate. Picasso alege aceste subiecte într-o vreme cînd, după cum subliniază Claude Roger-Marx, « pictorii francezi nu au ochi decît pentru peisaj și natură moartă ». Și trecînd prin această serie de saltimbanci, maniera lui picturală se transformă.

Cei *Doi acrobați cu cîine* (guașă, colecția Wright Ludington) au o tonalitate apropiată de aceea a *Fetiței cu coșulețul de flori*. Personajele se află într-un peisaj pustiu, în fața unei coline cenușii cu tente bej ce se înalță spre un cer albastru de la sfîrșitul unei zile de vară; băiețelul e îmbrăcat în albastru, și albastrul domină și costumele cu romburi multicolore al fratelui său mai mare, fețele lor au paliditatea ființelor ce trăiesc puțin la lumina zilei.

Ca și coloritul, aceste subiecte din viața saltimbancilor sînt, inițial, foarte apropiate de oamenii din epoca albastră. *Actorul* (colecția Byron Foy) pictat în cursul

iernii din 1904—1905 e descărnat ca bărbatul din *Dejunul frugal*. La fel de jigăriți sînt arlechinul din *Toaleta saltimbancilor* (guașă, colecția Marcel Fleischmann, Zürich), precum și acela care ține un copil în spate din *Familia arlechinului* (guașă, colecția Samuel A. Lewisohn, New York) și care privește cum soția lui se aranjează, sau celălalt tînăr tată, emoționat, așezat lîngă soția lui, cu copilul în brațe, din *Familia acrobatului cu maimuță* (guașă, Muzeul de Arte frumoase, Göteborg). Dar dacă tipurile famelice persistă încă un anumit timp, cu umerii și coatele lor osoase și cu degetele scheletice, penumbra albastră se luminează din ce în ce mai mult, se colorează în roz, mov, galben șters, carnația se albește, și, în acest tablou de la Göteborg, izbucnește deodată pata unui covor roșu.

Multă vreme, copiii și adolescenții rămîn apăsăți de tristețe, privirile lor sumbre și opace se refuză oricărei consolări; gura lor, largă și sinuoasă, se strînge, cu resemnare, la colțurile buzelor. Astfel apare încă *Arlechinul tînăr șezînd* (colecție particulară, Paris), cu capul lui prea mare pentru trupul pirpiriu, cu fața palidă, care, în maioul său în parte albăstrui încă, se detașează dintr-un fond avînd aceeași strălucire roșie. Acest roșu, roșu de chinovar, foarte adesea folosit în stare pură, joacă în opera lui Picasso rolul unei trîmbițe, sau mai plastic spus al unui avertizator, oarecum în felul acelor felinare roșii ce se agață la colțurile șantierelor de construcții sau pe drumurile care se repară. Roșu este și maioul bufonului gras, așezat pe un bloc pictat în albastru, un albastru violent, cu un băiețel slab, gol, între picioarele lui desfăcute (guașă Museum of Art, Baltimore.)

Culoarea — nu numai roșul sau albastrul întinse pe planuri mari, dar și verdele, movurile bătînd într-un roz de acadele — culoarea năvălește în opera lui Picasso. El pictează acum mai multe naturi moarte și diversitatea coloritului lor este ca un exercițiu de game, sau mai degrabă ca o introducere de motive muzicale disparate ce-i vor servi pentru o simfonie. Adolescenții lui, adesea de tip androgin, de o gravitate prematură sau zîmbind într-un chip neliniștitior, țin uneori în mînă un vas sau un buchet de flori, iar la spatele unui scamator apare o natură moartă.

Este ceasul culorii, al culorii pure, în stare sălbatică, s-ar putea spune. După o expresie a lui Zervos, Picasso e « pictorul cel mai contemporan dintre contemporanii lui și cel mai permeabil la circumstanțele epocii », însă el nu se inspiră din aceste circumstanțe decît în măsura în care le consideră ca jaloane înaintate pe propriul său drum, ca o deschidere spre arta viitorului. El evită impasurile în care se rătăcesc alții cînd vor să iasă din făgașurile cunoscute.

Epoca este dominată de reacția împotriva impresionismului, care se scindează în mai multe curente. Astfel, impulsurile se îmbucătățesc și adesea urmează o acțiune ce slăbește încetul cu încetul, prin feluriții intermediari. Nabiștii * aparțin deja trecutului, dar ici și colo se regăsesc rezonanțe formale ce acționează fără voia celor care le suferă influența.

Este totodată vremea cînd delimitările dintre arte sînt mai nesigure ca oricînd. Se stabilesc împrumuturi reciproce între pictură și poezie. Max Jacob repetă formula necruțătoare ce-i întărită pe poeții mai tineri: « Prea mult simbolism! » și în același timp combate orice urmă de influență exercitată de nabiști asupra prietenilor săi pictori. Poate că el a contribuit prin acest război sfînt să-l dezbrace pe Picasso de ultimele ecouri simboliste din perioada sa albastră, întărindu-l în căutarea subiectelor gratuite, care să nu se mai preteze interpretărilor literare. Gertrude Stein, care are comun cu Picasso aceea permeabilitate la tot ce este actual, acel spirit veșnic în efervescență, începe să scrie acum, în fața operei lui Cézanne cumpărată de ea și fratele ei, prima sa operă literară: *Trei vieți*.

La prima impresie ar părea absurd să se facă vreo legătură între *Portretul doamnei Cézanne* și cele trei nuvele pe care Gertrude Stein le scrie la masa ei de lucru din Paris, cu subiecte din țara sa, aducînd în acțiune trei femei din popor tipic americane, trei servitoare, dintre care una, Melanchtha, e o metisă. Este, de altfel, primul portret al unei negrese făcut de un scriitor alb, într-un spirit cu totul diferit de acela din *Coliba unchiului Tom*, în spiritul unei epoci cînd,

* Grupare de pictori înființată în jurul anului 1890 ca o reacție împotriva Impresionismului (n.t.).

după expresia lui Richard Wright, «copiii unchiului Tom au devenit adulți». În afară de faptul că Gertrude Stein, foarte lucidă, a fost inspirată de Cézanne, forma acestor nuvele, prezentarea personajelor de către ele însele, prin monologuri interioare, folosind limbajul vorbit, reprezintă o inovație analogă cu aceea care, în arta picturală, derivă de la Cézanne. Această inovație, raportată la mișcarea artistică a vremii, a fost caracterizată astfel de un critic american: «Deosebirea dintre Gertrude Stein și Proust este aceea care există între Cézanne și impresioniști».

Pe plan pictural, asaltul cel mai înverșunat împotriva impresioniștilor se desfășoară chiar pe terenul pe care s-a desfășurat propria lor revoluție: acela al culorii și al raporturilor ei cu lumina. Acest asalt e pornit de un grup de vreo doisprezece pictori la Salonul de Toamnă din 1905. Pânzele lor sînt explozii de culoare, așa cum curge ea din tuburi și se așterne fără tranziții, fără a avea în vedere culoarea alăturată, fără modelare, impermeabilă la vibrațiile luminii, fiind ea însăși o înflăcărare incandescentă.

Această explozie se pregătea de mai mulți ani. Matisse fixează încă pe la 1901 primele lui încercări, făcute împreună cu Matisse, de a folosi tonurile pure. Dar numai după ce Matisse a trecut prin experiența soarelui din Sud, cu decupajul umbrelor și saturația luminii, a putut să dea frîu liber în pictura sa violenței contrastelor. El este acela care domină Salonul de Toamnă din 1905, unde roșurile, galbenurile, verdele și albastrurile, din pânzele lui Derain, Rouault, Vlaminck, Manguin, Friesz și alții, urlă ca niște indieni porniți la război. Acest «șoc al unui spectacol asupra simțurilor noastre» — după o expresie a lui Matisse — este voit. Reacția publicului a fost și ea prevăzută. Criticul de artă Louis Vauxcelles, observînd între pereții aceia improșcați de tonuri explozive, un mic bronz în stil florentin, exclamă: «Donatello printre fiarele sălbatice».* Încă o dată, o ocară își face loc în istorie; pictorii vizați și-o însușesc, triumfători. «Simt prin culoare», declară Matisse, în jurul căruia se grupează «fovii».

* «Donatello parmi les fauves».

Tabloul lui Matisse, cunoscut mai târziu sub titlul *Femeie cu pălărie*, produce scandal la Salonul de Toamnă. Unii se mulțumesc să izbucnească în hohote de râs, alții, furioși, încearcă să zgîrie pînza. Gertrude Stein nu înțelege nici indignarea unora, nici rîsetele celorlalți. Tabloul i se pare foarte natural. S'a obișnuit greu cu portretul lui Cézanne, dar Matisse este pentru ea atît de firesc încît lipsa de înțelegere a publicului o aruncă într-o adîncă nedumerire. Se hotărăște să cumpere lucrarea. Povestea acestei achiziții, despre care ea a vorbit pe larg, nu e numai un incident pitoresc în viața artistică de atunci, ci ilustrarea unei întregi perioade a raporturilor dintre un creator încă necunoscut și public, raporturi greu de definit într-un moment cînd tinerii îndrăzneți sînt priviți cu atenția exagerată de teama de a nu trece nepăsător pe lîngă vreun geniu în fașă.

Secretarul Salonului, căruia i se adresează Gertrude Stein și fratele ei, verifică prețurile în catalog. « *Femeia cu pălărie* e cotată la cinci sute de franci. » El adaugă că de obicei nimeni nu oferă prețul cerut și le sugerează să facă ei o propunere. Această propunere — patru sute de franci — declanșează o mică dramă în familia pictorului. Henri Matisse nu mai e un tînăr care și caută drumul în viață. În 1905, el are treizeci și șase de ani, a trecut printr-o fază foarte conservatoare, a suferit influența impresioniștilor, s'a inspirat din Gauguin și în cele din urmă din Cézanne. Este, după biograful său Pierre Courthion, « unul din acele caractere ce înving orice piedică prin persistența efortului ». El nu se mai lasă abătut de la calea pe care și-a ales-o. Viitorul pictor al lucrării *Bucuria de a trăi* îndură cele mai mari privațiuni pentru el și ai săi. Cei doi fii ai lui sînt crescuți de părinții lui și ai soției sale. Doamna Matisse a deschis o mică prăvălie de modistă spre a întreține familia. Cei patru sute de franci oferiți de frații Stein reprezintă pentru ei o mică avere. Matisse, foarte descurajat de ostilitatea arătată *Femeii cu pălărie*, e gata să accepte bucuros acest preț. Dar doamna Matisse, pe care Gertrude Stein o înfățișează ca pe o mică burgheză, isteată, meticuloasă, îmbrăcată totdeauna în negru, ca provincialele gătite pentru doliu, obiectează, șmecheră, că « acești oameni care sînt dis-

puși să le dea patru sute de franci, vor da ei și cinci sute», și că diferența i-ar ajuta s-o îmbrace pentru iarnă pe fika lui Matisse, Margot. Doamna Matisse își va aminti mai târziu acele zile de așteptare, care au fost zile de adevărată neliniște, când soțul ei n-o mai slăbea cu reproșurile. Când primi însă telegrama ce anunța cumpărarea, Matisse, în culmea bucuriei, nu mai putu scoate nici o vorbă.

Picasso îl cunoaște pe Matisse la Gertrude Stein. Făcându-l descrie ca avînd încă de pe atunci alura unui mare maestru, cu barba de un brun auriu, cu ochii lui albaștri ascunși în dosul unor ochelari cu sticle mari, cu nasul și nările cărnoase, cu buza de jos subțire, cu mâini foarte albe și foarte îngrijite. De la cel dintîi contact, apare o antinomie totală între el și Picasso. Matisse constată el însuși: «Polul nord și polul sud». Legăturile dintre ei vor fi totdeauna dominate de o curiozitate plină de vigilență, mai vie la Matisse decît la confratele său mai tînăr. Pînă în ultimele zile ale vieții, Matisse îi întreba mereu pe cei ce treceau pe la Vallauris: «Picasso? Ce mai lucrează el?» Uneori se ducea la muzeul din Antibes, cu un carnet în mînă pe care lua schițe, «nu ca să copieze, se grăbește să adauge Picasso, ci spre ași da seama de ceea ce voiem să fac».

Marile epoci artistice se caracterizează totdeauna prin divergențe fundamentale, prin curențe dedublate în care, sub emulația artistică, se ascunde mai mult sau mai puțin conștient, ostilitatea caracterelor opuse. Matisse a fost unul din pictorii care, după Courthion, «au restituit inteligenței (mai mult sau mai puțin îndepărtată din pictură de la Delacroix încoace) partea ei în crearea unui tablou». El este de asemeni acela care face trup cu pictura, «ca o făptură ce se confundă cu obiectul iubirii ei». El s-a cantonat în arta sa cu «potolita lui cumpătare de francez», neîngăduindu-și nici o aventură, voindu-se invulnerabil sub raportul laturii sentimentale, evitînd tot ceea ce ar fi putut tulbura seninătatea proprie sau pe aceea a artei sale. «Un pictor nu trăiește decît pentru tablourile lui», a spus într-o zi, disprețuitor. Courthion l-a descris astfel la sfîrșitul vieții sale: «Judecător aspru al altora și al lui însuși, alfa și omega a tot ceea ce

observă cu ponderație, dorindu-se... totdeauna vizitat, niciodată vizitînd».

Așa a fost de la începuturile lui. Dacă Picasso credea, în tinerețe, că durerea e sursa unică a oricărei arte, Matisse își propune, după propriile lui cuvinte, « să creeze o artă care să fie pentru spectator, indiferent de condiția căreia îi aparține, un fel de calmant cerebral, de certitudine agreabilă, care împacă și liniștește ». Dacă Picasso urmărește, adesea fără voia lui, orice schimbare ce se petrece pe fața omenirii, dacă el ia pulsul timpului său, Matisse a rămas impermeabil la evenimente, ca și cum pentru el Istoria ar fi stat pe loc, încît Courthion se întreabă dacă « nu se va fi îndepărtat cu totul de oamenii osîndiți la suferință ». Picasso trăiește în zbuciumul creator ca în elementul lui, Matisse și-a însușit de la început certitudini nezdruccinate. Gertrude Stein i-a spus cu o sinceritate pe care el nu i-a îngăduit-o decît ei: « În dumneata nu se petrece nici o luptă ». Și i-a spus asta atunci cînd el îi reproșa prietenia față de Picasso, susținînd că, după părerea lui, cineva de calitatea ei n-ar trebui să se împrietenească cu un asemenea om. Iar cînd cei doi pictori se întîlnesc la dînsa, între ei se stabilesc raporturi corecte, dar amfritioana îi simte ostili, deși foarte respectuoși unul față de altul.

Evoluția care se petrecea în Picasso în momentul cînd izbucni scandalul forilor, revenirea la culoare ce tocmai se pregătea în el, l-ar fi putut atrage în orbita acestui curent, l-ar fi putut îndemna să împărtășească experiențele fovilor. Totuși, se ținu de-o parte. Dar, ca și întîlnirea cu Matisse, această experiență nu l-absolvi de o anumită influență. O influență subtilă ce se manifestă cu întîrziere și pe ocolite, într-un mod ce pare a nu avea nimic comun cu calitatea impulsunii primite. La început, reacția lui este chiar negativă, concretizată în afirmarea tendințelor opuse prin care se manifestă ostilitatea instinctivă între el și Matisse. La desfrîul coloristic al fovilor, Picasso răspunde accentuînd tot mai mult monocromia. El își încercuiește personajele cu o linie brună, spre a le împiedica oarecum să se dizolve într-un fond din aceeași tonalitate. Modelarea trupurilor începe o dată cu acest contur de vitraliu. Dar acest ton monocrom nu

mai este albastrul noptatic, umbra suferinței: *Băiatul care conduce un cal* (Museum of Modern Art, New York) e o scurgere de lumină roz, trupul subțire și gol al băiatului se detașează ușor de o dună de un roșu deschis, iar calul pe care-l conduce este de un gri argintat, permeabil la o lumină cum este aceea a cerului, de un gri puțin mai albastrui. Vecinătatea trupurilor firave de adolescenți goi și a marilor mase a piepturilor și a crupelor de cai îl atrage tot mai mult pe Picasso, făcându-l să varieze tema în desene și schițe în ulei sau guașă. Pregătește o vastă compoziție în care vrea să asambleze într-un peisaj de largă respirație adolescenți călări pe câte un cal cu corpul din același roșu stins, cum este și acest băiat gol mînînd un cal gri, pentru care a făcut mai multe studii. Această mare compoziție — abandonată pînă la urmă — se găsește schițată în guașă în *Adăparea* (Art Museum, Worcester). Perioada roz a pus capăt definitiv perioadei albastre. Voioșia nu este numai în luminozitatea coloritului. Copiii aceștia goi și caii ce zburdă în libertate, peisajul întinzîndu-se pînă departe la orizont cu dunele sale ondulate, sînt într-un acord perfect — ele respiră o bucurie de a trăi păgînă. Picasso n-a fost niciodată atît de apropiat de postulatul lui Matisse: o operă de artă trebuie să aibă efectul unui calmant cerebral, să aducă liniște și împăcare.

Această seninătate se traduce totodată la el printr-o schimbare formală, prin apariția unui nou tip fizic al personajelor sale. Alungirea excesivă a trupurilor dispăre, ca și aceea a fețelor care nu se mai termină cu o bărbie ascuțită, ca un galent, ci cu un maxilar pătrat. Se stabilesc de asemeni noi raporturi între corpuri și spațiu. Nu mai sînt blocuri închise opuse unui vid ostil, ci brațe desfăcute, mișcări largi, siluete izolate, într-un cadru de amplă respirație. Încet, încet, se degajează și o nouă concepție a figurilor, delimitate de o trăsătură de penel brună, în timp ce ochii, mai înainte mari tăieturi din care străbateau priviri pătrunzătoare, devin dungi de umbră caldă.

Femeia cu evantai, pe care Gertude Stein o cumpără atunci de la el, caracterizează noua viziune ce se impune în pînzele lui. Gestul larg al mîinii drepte ridicată în sus, modul cum cele două brațe ale tinerei femei se

îndepărtează de corp într-un fel de salut voios sînt un elocvent adio la toate acele ființe nenorocite care se încovoiau în ele însele, într-o retragere dureroasă din fața lumii.

Femeia cu evantai avea să joace un rol important în viața Gertrudei Stein. Timp de foarte mulți ani, ea s-a străduit din greu să găsească un editor. Volumul *Trei vieți*, scris în cursul unui fel de confruntare cu portretul lui Cézanne, n-a apărut în Statele Unite decît în 1909; *Americanii în America*, terminat în 1908, n-a putut fi publicat decît în 1925. « În jurul ei s-a creat un mit, scrie John Brown în *Panorama literaturii contemporane din Statele Unite*, un mit care o reprezintă ca pe o preoteasă a ininteligibilului, o instigatoare a tuturor îndrăznețiilor de avangardă. » După ce căutase în zadar un editor, Gertude Stein se hotărăște, prin 1930, să-și tipărească operele pe cont propriu și o însărcinează pe Alice Toklas să se îngrijească de acest lucru. Pentru a strînge banii necesari, este nevoită să vîndă un Picasso din colecția sa. Ține un fel de consiliu de război. « *Femeia cu evantai*, opiniază Picasso, a fost văzută de atîta vreme pe pereții dumitale, te poți despărți de ea! » Numai Alice Toklas a plîns cînd tabloul a fost vîndut (azi în colecția Averell Harriman, New York). Gertude Stein era foarte dornică să aibă cititori. « Cînd publicul te cunoaște și nu vrea să plătească ceea ce faci, și cînd publicul te cunoaște și vrea să plătească ceea ce faci, nu mai ești una și aceeași », a scris ea. În momentul cînd se despărțea de *Femeia cu evantai*, Gertrude Stein nu bănuia că se afla în ajunul unui răsunător succes la un public foarte larg.

În acest an 1905, Gertude Stein e foarte conștientă de transformarea ce se petrecea în prietenul ei Pablo. Îl socotește, dar numai de puțină vreme, complet asimilat de viața franceză. « S-a lăsat prins de aceasta, trăind cu bucuria celor văzute, cu bucuria sentimentalității franceze. » După ani de stagnare, ea constată că « perioada arlechinilor, adică cea roz, a fost o perioadă de productivitate enormă; veselia Franței a produs în el o fecunditate nemaipomenită ». O dată, discutînd cu Picasso datările tablourilor lui și spunîndu-i că este cu neputință ca atîtea pînze să fi fost pictate într-un singur an, el îi răspunde: « Uiți că eram tineri și că atunci făceam multe lucruri într-un singur an ». În această perioadă de feri-

cire creatoare, Picasso, ca totdeauna cînd simte agitîndu-se în el o mare forță, se gîndește la o operă majoră care să rezume tot ceea ce voia el și să adune laolaltă toate încercările lui disperate. Pe o schiță în guașă (colecția Max Pellequer) înfățișînd *Adolescenți și femei goale* în picioare sau ghemuite, se păstrează, scrise de mînă în spaniolă, indicații pentru diferite accesorii, cum ar fi o farfurie cu fructe, sau notări pentru culorile unui interior cu perețiidecorați cu peisaje sau flori. Această compoziție a fost abandonată și ea în forma sa inițială dar reprezintă fără îndoială germenele unei idei ce va fi realizată mai tîrziu. Bilanțul epocii, pe care voia să-l întocmească, e cuprins în *Familie de saltimbanci* (colecția Chester Dale, National Gallery of Art, Washington). În acest tablou de 2,34 m pe 2,22 m, sînt prezente toate personajele acelei *commedia dell'arte* pe care el o zămislise pentru uzul său personal. La această operă se aplică cel mai bine restricțiile pe care Gertrude Stein le aduce propriilor sale observații: « Cînd spun că perioada roz e luminoasă și fericită, totul este relativ, temele care erau vesele erau puțin triste, familiile de arlechini erau familii nenorocite, dar, din punctul de vedere al lui Picasso, era o perioadă luminoasă, fericită și veselă ».

Compoziția — sau mai curînd lipsa de compoziție — este fără îndoială voită, personajele sînt răspîndite în spațiu, venind de pretutindeni și de nicăieri, grupate pentru un popas derizoriu: un bufon trupeș, un arlechin în costum bălțat, o fetiță cu un coș de flori pe care-l tîrăște pe pămînt, un adolescent gol, fratele lui mai mic îmbrăcat într-o haină prea largă și, în marginea din dreapta a tabloului, fără nici o legătură cu ceilalți, întorcînd privirile în altă parte, acea femeie din insula Majorca, pentru care Picasso a făcut un studiu separat (Muzeul de artă modernă din Moscova), în două tonuri majore, ocru-roz și albastru intens. E în această înșiruire a personajelor, totuși familiare obișnuiților circului, ceva ireal, incoerența unui vis sau a unei povestiri ce se întrerupe exact la mijloc și al cărei sfîrșit nu va fi știut niciodată. Tabloul are rezonanța unui poem în care cuvintele nu exprimă toate sensurile și care se prelungește prin ecouri.

În timpul primului război mondial, tabloul se găsea la München, aparținînd doamnei Hertha von König. Ea a fost aceea care-l adăposti în 1915 pe Rainer Maria

Drumurile lor nu aveau să se întâlnească niciodată, cu toate că Picasso a cunoscut-o la Paris pe soția poetului, Clara Rilke, pe când ea studia aici sculptura. Paginile de neuitat pe care această întâlnire le-a fi putut suscita n-au fost scrise niciodată. Dar Rilke n-avea să uite niciodată mîngîierea pe care i-o adusese tabloul în acele zile cînd se credea ajuns pe marginea abisului:

*Dar cine sînt, spune-mi, rătăcitorii,
Acei oameni puțin mai fugari ca noi înșine
Pe care-i urmărește și-i chinuie de la început — pentru
cine, de dragul cui —
O voință mereu nepotolită? Îi chinuie, îi apasă, îi încovoie,
îi sucește, îi aruncă
Și-i prinde iar; ca dintr-un văzduh uleios mai neted ei
coboară din nou
Pe covorul tocit de nesfîrșitele lor săltături,
Acest covor întins în univers...*

VI. HOTAR ÎN TIMP: "DOMNIȘOARELE DIN AVIGNON,, 1906—1907

Dacă acești ani de la începutul secolului — legați tainic de moștenirea tradițională, dar în același timp frământați de o dorință puternică de reînnoire — ar fi vrut să-și găsească un chip care să-i caracterizeze, ei ar fi luat probabil înfățișarea lui Guillaume Apollinaire. Acest chip era, ca și personajul însuși, foarte autentic și totodată compus din o mulțime de elemente. Până și numele era inventat de cel care-l purta, alcătuit pe măsura lui, « cusut » de el însuși. Apollinaire a declarat adeseori că se trăgea dintr-o familie de mici — dar vechi — nobili polonezi, în a cărei stemă figura un șarpe. Bunicul său fugind de sub opresiunea țaristă — frații acestuia fuseseră deportați în Siberia, iar averea lor fusese confiscată — se însurase cu o italiancă, avînd cu ea o fată, Angélique, născută la Helsinki; stabilindu-se apoi la Roma, deveni camerierul papei.

De la acest bunic, Guillaume va moșteni unul din prenumele sale, Apollinaris, și numele de Kostrowicki, căruia mama îi adăugase particula « de », neuzitată în Polonia, și pe care el avea să-l ortografieze mai târziu, pentru ușurarea pronunției, în Kostrowitzky. Încă înainte de a se naște, totul părea făcut să se ciocnească în el: patriotismul martirilor polonezi, prenumele german Wilhelm, pe care-l va purta toată tinerețea, falsa particula de noblețe și amintirea aceluia pămînt al strămoșilor, pe care el nu l-a văzut niciodată. Nașterea lui era învăluită în misterul cel mai complet. Se știa doar că era fiul unei fete nemăritate care avu îndrăzneala, rară în acea

vreme, de a aduce pe lume doi copii fără tată. Guillaume Apollinaire trebuie să fi dezlegat această taină, el trebuie să fi descusut-o pe mama lui în legătură cu acest tată misterios, despre care se presupune că ar fi fost un ofițer aparținând unei familii de patricieni italieni, dar probabil că adevăratul roman al iubirilor materne nu i s-a părut destul de strălucitor, căci a lăsat să se acrediteze legenda — datorată unei glume a lui Picasso — despre un tată prinț al bisericii, legendă ce justifică gesturile molatice ale frumoaselor lui mâini albe și la care aceste gesturi sfârșiră prin a se adapta.

Mama lui, capricioasă și trufașă, cum numai femeile care au să li se ierte multe pot să fie, se stabili, după dispariția misterioasă a enigmaticului ei amant, la Monaco, unde pare a fi primit unele subsidii dintr-o sursă tainică, probabil eclesiastică, șar crede prin intermediul unui frate al amantului ei, un savant benedictin. Fără îndoială, tot datorită acestei protecții oculte, Wilhelm de Kostrowitzky și fratele lui mai mic, Albert, șau bucurat de privilegiul de a urma studiile într-un colegiu particular frecventat de fiii aristocrației locale. Dar mereu frumoasa Angélique n-avea stofa unei păcătoase pocăite, nici dorința de a face uitate, printr-o viață exemplară și pioasă, zvăpăielile tinereții. Găsi noi resurse în jocurile de noroc, în generozitatea admiratorilor ei, și sfârși prin a deveni întreținuta unui tânăr bogat, un evreu alsacian, care spunea că e bancher. Totul în copilăria lui Guillaume Apollinaire constă numai din contraste: protecția ocultă a sferelor clericale și amantul evreu al mamei, pretențiile aristocratice și poziția îndoielnică a unei femei declasate, educația îngrijită și dezordinea familială a unui fals menaj ce oscila între un lux ostentativ și perioade ce se încheiau cu datorii insolvabile. Această copilărie explică ceea ce pare inexplicabil în viața aceluia care va fi atât de rău înțeles în iubire. A rămas toată viața atașat în mod pasionat de mama lui, care-l trata mereu ca și cum ar fi avut zece ani, și el fugea de această afecțiune tiranică; suferea de bună seamă, așa cum numai copiii pot să sufere, din pricina poziției sociale ambigue a unei mame admirate, dar își înfrânse repede orice prejudecăți spre a nu trebui s-o judece cu severitate. Din acest conflict al copilăriei lui, a păstrat o sete de cumințenie și totodată o înclinare către libertianj

sădită în sîngele lui, nevoia de ordine și teama de stabilitate; în fine, un anumit snobism ce era ca o dorință de a-și lua revanșa asupra societății și o atracție pentru tot ceea ce scăpa închistării sociale. Păstră de asemeni o afecțiune nestatornică pentru femeie, un nestăvilit apetit sexual și, în același timp, un fel de pică împotriva acelor care-l satisfăceau, o mare ușurință de a seduce femeile și nevoia de a avea prieteni bărbați. Amestecurilor din sîngele lui și educației primite îi datorează el vasta sa cultură cosmopolită; stăpînirea mai multor limbi, gustul pentru cuvîntul aparte, erudit, exotic și totodată aspirația aceea a dezrădăcinatului de a se fixa într-o țară, o limbă, o artă, de a fi « pasărea ce-și face cuibul în aer ». Grație acestor predispoziții, devine vagabondul captiv al unui mare oraș, al cărui peisaj urban l-a exaltat cu o fervoare rezervată pînă atunci decorului campestru; Apollinaire a îmbogățit folclorul parizian; cîntece ca *Pe sub podul Mirabeau curge Sena* . . . flutură pe buzele tuturor ca melodiile populare și, ca și acestea, fac parte din patrimoniul național. Din penumbra originilor lui, Guillaume Apollinaire ar fi putut să fie un declasat sau un escroc, dar așa cum s-a ivit de acolo — după propria lui expresie — îmbină ordinea cu aventura, tradiția cu inovația.

Copil răsfățat, cunoaște la sosirea în Paris, la nouăsprezece ani, sărăcia rușinoasă, cînd aleargă, îmboldit de mama lui părăsită provizoriu de amantul ei, să cîștige o bucată de pîine, zilele întunecate pe care le-a cîntat în *Ușa*, acea ușă a unui hotel deochiat cu « surîsul ei groaznic » unde se simte « umil ca unul căruia nimic nu-i mai merge », și cînd mama îi aruncă, disprețuitoare:

«Băiatule, eu ți-am dat ce-am avut: acum muncește! » Cîțiva ani mai tîrziu, amantul ei reîntorcîndu-se din nou bogat, aceea care de acum încolo se va numi, fără nici cea mai mică justificare, contesa de Kostrowitzky se instalează într-o mare vilă din Vésinet. Guillaume Apollinaire, după ce a fost funcționar la o bancă ce va da un faliment răsunător, își încearcă norocul ca redactor șef al unei gazete financiare cu un titlu ambițios: *Ghidul rentierului*. În același timp colaborează la diverse ziare, unde publică mici articole, știri, spicuri din presă, și fondează cu André Salmon și cu Jean Mollet, căruia prietenii îi spun Baronul, o revistă literară: *Festinul lui*

Esop, care însă, cu toată prezența în sumar a atîtor viitoare celebrități, nu avea să ajungă decît pînă la numărul 9. Trăind la periferie, Apollinaire frecventează barurile din jurul gării Saint-Lazare. Într-o zi, la « Criterion », pe atunci vizitat de jokeii și antrenorii din suburbia Maison-Laffitte, Apollinaire se afla în compania unui englez gras și roșcovan și a două negrese cu niște uriașe pălării cu pene, cînd « baronul » Mollet îl aduce pe Picasso spre a-l prezenta pe « încîntătorul ». « Întîlnire decisivă », scrie André Billy. Și adaugă: « Istoria e plină de evenimente, care, făcînd multă vîlvă la timpul lor, au totuși mai puțină însemnătate decît această întîlnire întîmplătoare dintre un spaniol și un polonez într-un bar din acest cartier al Europei ». Devotat față de prieteni, însușire ce-i este proprie, Picasso se grăbește să-l aducă la « Criterion » pe Max Jacob. « Fără a-și întrerupe un discurs blînd și violent, povestea mai tîrziu Max Jacob, și fără să se uite la mine, Apollinaire îmi întinse mîna sa mică și puternică: o „labă de tigru“, ai fi crezut. După ce-și încheie discursul, se ridică și ne tîrî după el, în noapte, cu mari hohote de rîs. Atunci începură cele mai frumoase zile din viața mea . . . » Guillaume este dintre aceia care prin constanța lor disponibilitate de a primi tot ce e nou, ciudat, senzațional, capătă dintr-o dată ascendență asupra anturajului lor, se impun ca purtători de cuvînt ai ideilor în care nici ei nu cred cu adevărat, acreditează noțiuni artistice pe care abia și le-au însușit, sapă făgașuri curențelor despre care nu știu decît vag unde vor să ajungă. Nu are încă raporturi prea temeinice cu pictura, cu toate că îi frecventează pe Vlaminck și Derain. Cele cîteva cronici artistice pe care le-a publicat sînt poeme scrise pe marginea cutărui sau cutărui tablou, sau digresiuni lirice, mai degrabă decît observații de cunoscător.

Cînd vede pentru prima dată pînzele din perioada albastră, scrie: « Picasso a deslușit imaginile umane ce pluteau în azurul memoriei noastre. . . » și visează în fața « acestor ceruri purtate în zboruri ». Imediat după aceea, în contact strîns cu Picasso și cu Max Jacob, își va asuma rolul de interpret al unei școli noi și va fi marea voce a unei arte mute. Cocteau, care l-a numit « un exilat din veacul al XVIII-lea », a spus despre el: « Nu am cunoscut om mai puțin potrivit pentru punctul culminant al

epocii lui, pe care o suporta, o mistifica și o înflorește în chip delicios», adăugînd că modernismul îl agasa, deși se voia apostolul său. A devenit, într-adevăr, profet fără să vrea. În luna mai 1905, Picasso putu să citească, pentru întâia oară, în revista *La Plume*, sub semnătura noului său prieten, o apreciere cu adevărat elogioasă: «Acel discernămint, acea ușurință, acea substanță și acel nerv — în care Michelangelo vedea calitățile unei picturi de bună calitate — pot fi admirate în tablourile lui Pablo Picasso». Poate că Picasso, cu orgolioasa conștiință a valorii sale, nu avea nevoie să i se acorde atîta încredere, în orice caz avea mai puțină nevoie decît numeroși alți creatori, dar fiind copleșit de laudele unui om ca Apollinaire, asta l-a încurajat, fără îndoială, sau chiar l-a ajutat să meargă înainte pe drumul său.

Dar dacă Picasso își prețuiește mult pietenul, raporturile dintre ei sînt marcate de o tandră ironie: Picasso îl privește pe Apollinaire așa cum acesta voia să fie văzut, ca un om al plăcerilor, dorind, în ciuda amărăciunilor lui sentimentale, să păstreze o regalitate spirituală pe care se străduia, în fiecare zi, să și-o impună din nou. În desenul *Exlibris* pe care-l face atunci pentru el (colecția Walter P. Chrysler junior, New York), îl arată cu un pahar în mîină în fața unei mese, cu o coroană pe cap, înfășurat într-o amplă mantie cu guler de hermină. Pictorul și scriitorul se văd foarte des. Ei se tutuiesc de la prima întîlnire. Apollinaire are încă de pe atunci acea mască de împărat roman prematur împăstată, cu fruntea încruntată, cu ochii prea apropiați, cu nasul fin, lung și ușor arcuit, cu falca mare ce-i face și mai mică gura umbrită de mustață, gură prețioasă ce trădează nevoia lui de afecțiune și vanitatea sa egoistă. Vorbește mult și-i place să se audă vorbind. Fernande îl găsește paradoxal, teatral, emfatic, simplu și naiv totodată. «Guillaume era extraordinar de scînteietor, își amintește Gertrude Stein, și de îndată ce se aborda orice subiect — indiferent dacă era sau nu în temă — îi prindea repede semnificația, îl plămădea în spiritul și imaginația lui, adîncind convorbirea mai bine decît ar fi putut s-o facă cei ce știau mai multe decît el și, lucru ciudat, într-un mod în general just.»

Abia se familiarizase cu opera lui Picasso și brodase cîteva efuziuni lirice pe teme ale perioadei albastre, că și

ghicește în pânzele din perioada roz scopul spre care se îndreptau eforturile pictorului. « Domnește aici un calm desăvârșit și în lucrările cele mai recente se simte că pictorul care a conceput o grație atît de tinerească și de gravă se îndreaptă către formele cele mai obiective ale artei spre a se înălța la sublim. » Această remarcă indică, sub lirismul ei puțin vag, ceea ce este cu adevărat nou în lucrările din acest moment, prin care se trasează o demarcație încă fluctuantă între trecutul și viitorul lui Pablo Picasso.

În pânzele de acum, proporțiile corpurilor sînt pe cale de a se schimba: ele devin îndesate, cu capete mai scurte, pătrate, cu ochi întunecați de o umbră brună și fără priviri; trăsăturile sînt desenate cu o pastă brună. În *Adolescenți* (colecția Chester Dale, New York) unul singur dintre nuduri — cel care e văzut din față — corespunde acestei noi prezențe fizice. Culoarea are o uniformitate roz, bătînd în roșu cărămiziu. Trupurile sînt parcă smulse de un contur brun dintr-un ansamblu aproape monocrom.

În aceeași tonalitate este *Femeia goală cu cozi*: fondul roz e mai accentuat decît pielea chihlimbarie cu reflexe roșiatice, brunul arămiu, cald, al părului cade pe căldura uniformă a unui fond de culoarea zorilor. *Femeia goală în picioare* (colecția Gertrude Stein) se ridică dintr-un sol negricios, cu aceeași tentă ca și părul, cu un trup încă firav, cu umeri căzuți și al cărei cap prea mare, pătrat, abia se detașează, cu arămiul roșiatic al pielii, dintr-un fond roz foarte viu. Uniformitatea coloritului scoate în evidență modelarea foarte plată, dar, în ciuda planurilor mari subliniate de trăsături brune, se anunță de pe acum vigoarea unei facturi ce se înrudește cu sculptura în lemn.

Compoziția se schimbă în același fel. Formele deschise, ondulate, lăsînd mult spațiu între ele, sînt succedate de o strîngere a conturilor sau de persoane cuprinse în blocuri sculpturale. Blocuri compacte, suprapuse, în unghiuri rotunjite, foarte diferite de încolăcirea și de muchiile ascuțite ale compozițiilor din perioada albastră. *Pieptănătura* (Metropolitan Museum, New York), pictată între sfîrșitul anului 1905 și începutul lui 1906, marchează această tendință nouă a artei lui Picasso, cu formele scunde, cu compoziția în piramidă înălțată din blocuri,

cu faldurile fustei ca sculptate în lemn. Coloritul carnației și al fondului este, și el, pe cale de a se îndrepta către culoarea lemnului proaspăt, corsajul se detașează, albastru acid, pe un ansamblu cald.

La această cotitură pictează Picasso portretul Gertrudei Stein. De la prima lor întrevvedere, el s-a simțit îmboldit să traducă în felul său acest cap frumos și puternic. «Sedus de personalitatea fizică a femeii, i-a propus, chiar înainte de a o cunoaște mai bine, să-i facă portretul», povestește Fernand. De fapt, cu timiditatea lui precaută, Picasso îl însărcinează pe Sagot s-o întrebe pe Gertrude Stein dacă ar vrea să-i pozeze pentru acest portret. Ea acceptă numaidecât.

Picasso deveni repede un obișnuit în casa fraților Stein. Între el și Gertrude se înfiripă una din acele intimități de tacită complicitate. Într-una din primele vizite, Leo Stein ținu să-i arate lui Picasso colecția sa de stampe japoneze. Dornic să fie la curent cu tot ce e nou și inedit, Leo Stein nu-și dădea silința să se preocupe de ceea ce — printre pasiunile lui — devenea perimat. Spre a nu-și dezamăgi un client, Picasso privește cu o atenție solemnă stampele, una după alta, și ascultă răbdător comentariile, dar îi șoptește, agasat, la ureche, Gertrudei Stein: «Fratele dumitale e foarte drăguț, dar, ca toți americanii, îți arată stampe japoneze. Mie nu-mi plac astea!»

Gertrude Stein se va duce după aceea cu regularitate la atelierul lui Picasso. Urcă dealul în omnibuzul cu cai ce face legătura între malul stîng al Senei și Montmartre. Pozează, așezată în singurul fotoliu șubred. În fața ei, Picasso, pe un scăunel de bucătărie, foarte aproape de pînza fixată pe un șevalet mare, se servește de o paletă foarte mică pe care — își amintește Gertrude Stein — era multă culoare brună, amestecată cu un gri brun. Vine aici aproape în fiecare după amiază. Se întoarce acasă pe jos, însoțită, simbăta seara, de Picasso, care e reținut la cină.

Schița făcută în prima zi e suprinzătoare. Cînd cei doi Stein sosesc la sfîrșitul ședinței în piața Ravignan, însoțiți de un prieten, acesta îl roagă pe Picasso să lase portretul așa cum a fost eboșat. Dar Picasso se opune iritat: «Nu!» Și-și continuă cu dîrzenie lucrul. Gertrude Stein își amintește că i-a pozat în optzeci sau nouăzeci de ședințe. În cursul acestor lungi ședințe în doi își fac confidențe

artistice, schimbă multe idei. Picasso a prins-o pe Gertrude Stein într-o atitudine caracteristică, silueta ei fiind redată și mai masiv de mantia bogată avînd mîneți largi cu falduri mari, cu mîinile grăsuțe așezate pe genunchi, cu bustul aplecat înainte, concentrată la ceva, cu o pasionată atenție ce face din obiectele pe care le privește pivotul momentan al întregii ei stări sufletești. Avea obiceiul să spună că principala însușire a geniului este de a vorbi și de a asculta în același timp. Acest semn al geniului pe care ea îl avea în cel mai înalt grad se regăsește în portretul pictat de Picasso. Întîlnim totodată aici întreaga viață a Gertrudei Stein, prezentul și viitorul ei, așa cum le rezumă John Brown: « Ea nu se impune numai prin opera sa, ci, cu putere, și prin prezența sa. Unii pretind că și-a compus în mod deliberat această prezență și că în asta constă cea mai mare reușită a ei. În orice caz, prezența e vizibilă, persoana *există* cu o densitate rară în epoca noastră inconsistentă ».

În acest portret ea trebuia să-și manifeste întreaga sa putere de șoc. Dar, în ciuda rapidității cu care lucra, sau poate tocmai datorită acestui lucru, Picasso nu izbuteste să o prindă imediat. Acest portret, aceste lungi convorbiri în doi cu Gertrude Stein au pentru el o mare importanță pe care, se pare, n-o simte la început decît într-un fel obscur. O schimbare se pregătește în viziunea lui plastică, chiar în momentul cînd Gertrude Stein caută un nou mod de expresie literară. Picasso se străduiește să prindă la Gertrude Stein acel ceva ca o desfășurare a gândirii sale îndrăznețe prin însăși prezența sa derutantă. « Putea să aibă aerul unui împărat roman sau al unui Buda, spunea despre ea Sutherland, dar expresia ei cea mai adevărată era frumosul zîmbet, magnific în toată puterea cuvîntului, al statuilor antice grecești. » Ședințele de lucru se prelungesc pînă în primăvară. Dar Picasso crede că eșuase în eforturile lui. Cuprins de un acces de furie, șterge dintr-o dată capul. « Nu te mai văd cînd mă uit la dumneata », pufnește el exasperat. Tabloul rămîne neterminat. « Nici unul nu ne mai amintim că am fost deosebit de dezamăgiți sau deosebit de energici la sfîrșitul acesta al unei lungi serii de ședințe », notează Gertrude Stein.

În cursul acelei ierni, situația materială a lui Picasso începe să se îmbunătățească. Moș Soulier fusese multă vreme

colacul lui de salvare. Berthe Weill povestește: « O dată, Apollinaire avea poftă să mănânce o buiabesă *, Max Jacob de asemeni, Picasso la fel. Și iată-i pe toți coborînd cu pînze și desene de Picasso — zece sau douăsprezece bucăți, cred — la negustorul în chestiune, de unde se întorc cu patruzeci de franci pentru buiabesă ». Dar cei care cumpără tablouri mari de la Picasso sînt frații Stein. Ei îi stîrnesc de asemeni și pe prietenii lor americani să cumpere. Lui Picasso nu-i plac însă tinerii americani pe care-i întâlnește la aceștia: « Aștia nu sînt nici bărbați, nici femei, sînt americani », bombănește el. Gertrude Stein izbuteste să ațîțe interesul unei prietene din tinerețe, de la Baltimore, pentru Picasso. Cînd în buzunarele pictorului bătea vîntul, ea își îndemna prietena să cumpere desene pentru o sută de franci. Tînăra americană socotea atunci că face un act de « caritate romantică ». Mai tîrziu, aceste desene vor constitui podoaba colecției sale.

Vollard începe și el să-l aprecieze, nu-l mai găsește chiar atît de trăsnit și nu mai crîcnește împotriva clopotnițelor strîmbe. Rozul lui Picasso i se pare în orice caz mai comercial decît albastrul, acel roz-roșiatic sau, după expresia lui Apollinaire, « acest roz-violaceu pe care-l au în obraji unele fete tinere dar atinse de suflul morții ». Temele cu arlechini sînt de asemeni mai inteligibile pentru marele public. Apollinaire a cîntat în poezii *Saltimbancii* prietenului său. Printre altele, a făcut o descriere pătrunzătoare a *Bătrînului saltimbanc șezînd cu ful său*, pictat în 1906 (acuarelă pe carton, Kunsthaus, Zürich:

*Vezi tu personajul ăsta slab și nevolnic,
Cenușa părinților lui îi răsare în barba argintie,
El își poartă ereditatea pe chip,
Și parcă se gîndește la viitor
Învîrtind la nesfîrșit manivelele unei caterinci.*

Picasso nu mai e în conflict cu lumea și cu vremea sa. Se află chiar în pragul unei considerabile reușite comerciale. Vollard vine într-o zi, pe neașteptate, la atelierul

* Bouillabaisse — ciorbă de pește bine condimentată ce se prepară cu deosebire în sudul Franței (n.t.).

său. Cumpără cu grămadă. Ia vreo treizeci de pînze, de toate dimensiunile, pe care le plătește cu două mii de franci, sumă ce i se pare fabuloasă Fernandei. Această sumă îi permite lui Picasso să-și realizeze un vis cel frămînta de mai multă vreme: o călătorie în Spania. « Atmosfera țării lui îi era necesară, scrie Fernand. N-am cunoscut niciodată un străin mai puțin făcut pentru Paris. Părea că nu se simte aici la largul său, era stingher, se înăbușea. » Cînd pleacă împreună cu el, foarte emoționată la gîndul acestui prim voiaj în străinătate, încărcată de o sumedenie de lucruri, este surprinsă să-l vadă pe pămîntul natal « atît de deosebit de Picasso cel de la Paris: vesel, mai puțin sălbatic, mult mai strălucitor, plin de înflăcărare, interesîndu-se de orice cu voioșie și calm, în sfîrșit la largul lui. Răspîndea în jurul său o radiație de fericire ».

Picasso nu stă mult la Barcelona ca să-i revadă pe ai săi și prietenii din tinerețe. Pleacă repede la țară, unde se simte mirosul plăcut de cimbru și rosmarin, unde soarele luminează din plin. Își găsește reculegerea, atît de necesară pentru el, într-un moment decisiv al creației sale, în regiunea Andorrei, într-un sat catalan: Gosol, pe care șederea lui acolo avea să-l facă mai tîrziu celebru. Sătucul, unde se ajunge numai călare pe măgar, pare în afara lumii și a timpului. Fernand — cu toată uimirea de care e capabilă firea sa potolită — vede cum prietenul ei se adaptează la această lume ce se află cu cel puțin un secol în urma vieții moderne. « În aceste peisaje sălbatice, grandioase, în munții străbătuți de drumeaguri mărginite de chiparoși, nu mai pare — ca la Paris — stingher, în afara societății. »

De fapt, Pablo Picasso avea nevoie de această reîntoarcere, de tot ceea ce-i oferea această reînfrădăcinare într-un trecut străvechi în momentul cînd se pregătea în el saltul spre viitor, avansul asupra timpului său. Trăiește la Gosol laolaltă cu țărani, se duce cu ei la vînătoare, umblă pe cărările munților cunoscute de acest popor de contrabandiști, ascultă legendele lor transmise din tată în fiu, chefuliește cu ei, intră în horele lor, « bucurîndu-se ca un copil ». Lucrează cu o patimă înzecită. Dese-nează oamenii cu care petrece, scene din viața de toate zilele, ca și cînd s-ar inspira pur și simplu din realitatea înconjurătoare. Pictează în guașă *Văcarul cu coșul mic*

(Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus, Ohio), cu mersul lui drept și sprinten de muntean, cu coloana puternică a gâtului pe care se sprijină un cap prea mic. Dar realul nu e pentru el decît trambulina unui zbor despre care nu știe încă, probabil, încotro îl va duce.

Văcarul cu coșul mic este germele unui tablou executat se pare după întoarcerea la Paris și al cărui subiect l-a fixat el însuși sub titlul vag de *Compoziție* (Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania). Pentru același tablou folosește un desen în peniță, probabil mai vechi, intitulat: *Țărani*, în care un bătrîn ce pare orb, cu o povară pe spate, se sprijină cu o mînă de o fetiță cu un buchet de flori. Desenul acesta și guașa sînt deosebit de instructive pentru cine vrea să surprindă modul cum Picasso utilizează diversele elemente ale văzului și imaginației spre a le supune unei viziuni noi, ale cărei legi picturale este tocmai pe cale de a le preciza. În tablou apar cele două vaci și păstorul. Dar acesta are poziția orbului din desen, încărcat cu o povară, sprijinindu-se de fetiță. Influența lui El Greco este aici foarte literală și totodată foarte alterată. Păstorul are fruntea aceea teșită, craniul acela parcă cioplit și antebrațele foarte lungi ale îngerilor lui El Greco; fetița are trăsăturile lor asimetrice și corpul lor curgător, iar amîndouă personajele au aceeași alungire excesivă. Totuși, disoluția formelor e realizată prin mijloace diferite de cele folosite de El Greco, nu prin lumina care roade contururile și deplasează trăsăturile, ci grație unei parcelări prin planuri interioare, pete de culoare decupate cele mai multe în romburi și triunghiuri.

Această încercare a unei viziuni a structurii interioare rămîne totuși încă izolată. Picasso desenează în cerneală *Femei din sat*, așa cum le-ar fi putut surprinde în pragul casei lor (Art Institute of Chicago). Însă desenul nu mai este un fragment din ceva văzut, ci o transpunere. Cele două femei păstrează doar gestul spontan, una avînd brațele lăsate deschise, cealaltă, punîndu-i mîna pe umăr. Amîndouă au corsajul strîmt, fustele lungi și părul strîns la spate, ca toate țărancele, dar arată ca niște statui sculptate într-un lemn tare. Pe colțul hîrtiei, Picasso a mai făcut o dată capul femeii din stînga. Gâtul puternic, obraji mari ai feței, părul strîns, sau boneta care mulează craniul l-au incitat, poate, să transforme acest cap într-o

mască prognată, însă economia acestei transpuneri este voită, e o îndreptare deliberată spre statuar.

Una din lucrările cele mai semnificative de la Gosol este *Femeie purtînd pîine* (Museum of Art, Philadelphia). Tema ar putea să fie simplu folclorism. E o femeie din popor, cu fața lunguiață, cu trăsături liniștite, cu sprîncele bine desenate, care poartă, pe capul înfășurat într-o eșarfă albă și avînd deasupra o perniță tot albă, două enorme pîini rotunde și plate, așa cum femeile de acolo sînt obișnuite să poarte pe creștet greutatea mari. Prin țesătura anecdotică se anunță o concepție nouă a chipului omenesc, o modelare viguroasă, sculpturală. Ochii, dintre care unul e întunecat, sînt ușor inegali, gura puțin asimetrică; pe obajii, în aparență imobili, se schițează un mic zîmbet, zîmbetul acela ciudat al măștilor etrusce.

Picasso pare să caute în acest moment puncte de sprijin pentru imaginația lui în sculptură. Din sculptura greacă se inspiră frumosul tablou pe care-l pictează atunci la Gosol, intitulat prozaic: *Toaleta* (Fine Arts Academy, Albright Art Gallery, Buffalo). Tînărul corp al femeii dezbrăcate care ridică brațele spre ași strînge părul pe creștetul capului ar putea să aibă ca model o Veneră oarecare din epoca clasică; femeia văzută din profil care-și ține oglinda, cu rochia ei drapată, cu linia pură a nasului căzînd în linie dreaptă de la frunte, cu părul buclat, pare desprinsă de pe un vas grecesc. Grația antică ce se observa mai dinainte în desenele lui Picasso apare pentru prima dată într-un tablou. Mai tîrziu ea își va impune pecetea sa pe o întreagă perioadă a operei lui. *Toaleta* e prevestirea acestui viitor triumf, o dovadă pe care Picasso pare a și-o face lui însuși despre ceea ce poate să izbutească într-un domeniu precis. Tabloul rămîne o anticipare, o încercare la fel de izolată ca și — într-un alt gen — *Compoziția*.

Lunile petrecute la Gosol, în aceste reîntîlniri cu viața spaniolă, par a fi fost pentru el o perioadă de căutări încordate. Orientarea sa către sculptură ne duce cu gîndul la un om ce se îndreaptă spre unul din punctele cardinale, fără să cunoască însă exact drumul său. Căci nu spre sculptura clasică se va îndrepta el atunci cînd își va defini cu adevărat calea. *Femeia cu pieptene* (fosta colecție Paul Guillaume) este ca una din primele

pietre de hotar ale acestui drum. Ea are un cap prea lung și preamare, încadrat de un păr prea greu pentru trupul subțire, tratat în planuri decupate. Același cap se va regăsi în *Două nuduri ținându-se de mână* (colecția Fleischmann, Zürich), unde este indicată și proveniența: sculptura iberică — cap peste măsură de lung, trup țeapăn și prea subțire de statueta în lemn. Femeia de alături este și mai explicită. Fața-i lungă cu fruntea îngustă, creștetul teșit, ochii despicați și surîsul împietrit coboară foarte adânc în timp, mai aproape de Egipt decât de Atena. Torsul ei subțire se sprijină pe niște coapse puternice și drepte, pulpele sînt scurte și foarte pronunțate. Evoluția aceasta abia schițată va ajunge, după revenirea lui Picasso la Paris, la acea viziune deformantă din *Două nuduri* (Silbermann, New York), două groaznice uriașe îndesate, cu fese enorme, cu pulpe scurte, cu picioarele plate, cu sînii zvîcnind în afară și înfruntîndu-se, cu fața a cărei mască e ca sculptată — mai bine zis abia cioplită — într-un lemn rezistent, cu orbitele mari, arcul sprîncenelor accentuat, nasul colțuros, ovalul obrazilor ascuțit.

Din aceste căutări solitare de la Gosol, Picasso a adus nu numai o schimbare a formei, dar și una a coloritului. Rozul, rozul său violaceu persistă încă ici și colo, ca în cele *Două nuduri ținându-se de mână*, dar trupurile sînt de o monocromie arămie de lemn lustruit de îndelungată întrebuințare. Acest bej arămiu va fi coloritul lui ulterior, încă una din monocromiile în care se potolesc de obicei neliniștile lui de căutător.

La începutul cotiturii pe care o ia atunci arta lui, Picasso își dă seama foarte clar că e necesară o delimitare între puritatea viziunii plastice și aluziile literare ce-l copleșesc, pentru ca arta să capete o independență completă față de emoție, să se elibereze de anecdotă și chiar de subiect. O dată, unul din prietenii lui, Henri Mahaut, îl va auzi judecîndu-și opera precedentă cu dispreț: « Totul acolo e sentiment ». În octombrie al acestui an, 1906, Picasso n-are decât douăzeci și cinci de ani, dar pare a fi străbătut un întreg ciclu de creații artistice; cu o stranie luciditate, el simte un întreg trecut perimîndu-se; nu știe însă că el însuși va fi groparul acestui trecut. Această constatare o dată făcută, pornește în căutarea unei autonomii picturale fără precedent.

Rămîne să ne întrebăm ce anume a precipitat această evoluție, dacă șederea la Gosol a fost o simplă coincidență sau dacă ea a acționat ca un fel de reactor chimic? Unul din adversarii lui Picasso, Adolphe Basler, l-a numit: «Vraciu, născocitorul de mistere, necromantul iberic mînuind toate formulele Kabbalei...» Dar oare în timpul șederii în Spania să fi căpătat el conștiința valorii picturale a unei arte pur ornamentale ca decorul maur sau caligrafia ebraică? Să se fi inspirat oare de la vreun primitiv catalan — și care anume? — pentru a da nudurilor sale acea înțepenire arhaică de statui? Viziunea spre care se îndreaptă pentru a găsi modul de expresie cea-i va fi particular este o ruptură de noțiunea tradițională a frumosului. Gertrude Stein a spus într-o zi: «Orice capodoperă a venit pe lume cu o doză de urîțenie în ea. Această urîțenie este semnul străduinței creatorului de a spune un lucru nou într-un fel nou.» Urîțenia celor *Două nuduri* este, la Picasso, un astfel de semn deosebit.

Șederea la Gosol ia dintr-o dată sfîrșit. Fetița hangiului se îmbolnăvește de febră tifoidă. Picasso are o groază cumplită de boală. Fuge numaidecît. Vrea să se întoarcă direct la Paris. Dar în graba lui, uită că mijloacele de transport sînt foarte anevoioase în această țară. Picasso și Fernande pleacă din Gosol în zori și nu ajung decît după douăsprezece ceasuri într-un sat, unde găsesc, în sfîrșit, o diligență.

După ce trăise aproape în afara lumii, aplecat asupra lui însuși, Picasso ajunge la Paris ca un călător amețit de zdruncinături ce pune din nou piciorul pe pămînt ferm. În atelierul lui se află încă portretul neterminat al Gertrudei Stein. În chiar ziua sosirii, îl pune pe șevalet și reîncepe să-l picteze. N-a revăzut-o încă pe Gertrude Stein. Pictează din memorie capul pe care-l ștersese. Îl pictează într-un stil diferit de al mîinilor, cu modelarea lor blîndă, și al veșmintelor cu falduri realiste, cu grijă pentru detaliul în care cade jaboul alb, prins cu o broșă mare. Construiește fața în planuri mari, într-o modelare dură ce subliniază înălțarea frunții, desenul orbitelor, tivitura pleoapelor și linia sinuoasă și strînsă a buzei superioare. Această față are același caracter de mască din *Femeie purtînd pîine*, dar în pofida, sau poate din cauza, acestei rigidități, această mască transmite calitatea

esențială a Gertrudei Stein, puterea ei de atenție, darul puternic al prezenței sale. Ochii sînt inegali, cel stîng mai mic, mai închis. Dar tocmai această privire îngustată exprimă cel mai bine felul ei de a asculta, de a pune stăpînire pe toate lucrurile, de a le diseca. Portretul nu e de loc măgulitor. El este o surpriză chiar pentru Gertrude Stein. Se întrebă dacă îi seamănă. Picasso o liniștește: «Într-o zi, vei semăna dumneata cu el». Și avea dreptate. În unele momente se întîmpla ca prietenii Gertrudei Stein să fie uimiți de această asemănare. Ea însăși se obișnuiește repede cu masca pe care i-a făcut-o Picasso. Nici ea nici el nu-și mai amintesc cum arăta portretul de mai înainte, într-atît acesta de acum li se pare definitiv. Însă ei sînt singurii care îl apreciază. În viața lui Picasso și a Gertrudei Stein acest portret are permanența unei legături. Cînd, într-o bună zi, Gertrude Stein își taie părul pe care-l purtase pînă atunci în cozi înnodate în jurul tîmplelor, Picasso o vede de departe, cu pălăria pe cap. Ghicește imediat o schimbare. «Ce este? Ce s-a întîmplat? îi strigă el. — Despre ce e vorba, Pablo? » El o privește cu atenție. «Și portretul meu? » o întreabă apoi cu un aer sever. După o clipă însă, căutătura lui încruntată se îmblînzește: «Nu-i nimic, toate s la locul lor », constată el, ușurat.

Mai tîrziu, un colecționar bogat vine în vizită la Gertrude Stein. Se uită îndelung la portret și o întreabă cît a costat-o. «Nimic! răspunde ea. — Cum, nimic? exclamă el. — Nimic, fiindcă, pur și simplu, mi l-a dăruit. » Cîteva zile după aceea îi povestește această întîmplare lui Picasso. El remarcă, zîmbind: «Individul n-are de unde să știe că pe vremea aceea diferența dintre o vînzare și un cadou era neglijabilă ».

«Perioada roz se încheie cu portretul meu », constată Gertrude Stein. După moartea ei, în 1946, portretul avea să treacă la Metropolitan Museum din New York, căruia i-l lăsase prin testament. Lucrarea avea să părăsească Franța pentru totdeauna. Alice Toklas cheamă cîțiva prieteni pentru a-și lua rămas bun de la el. Îi trimite veste lui Picasso să vină și el, însă într-o zi cînd vor fi singuri. El o vizitează, într-adevăr, și rămîne un timp la ea. Privește toate lucrările sale agățate pe pereții din strada Christine. Pare a nu da prea multă atenție portretului prietenei lui decedate. Vorbește în felul

lui propriu, atent și totodată distrat. Se ridică brusc, cu acea mișcare ce-i este obișnuită, legănându-se neastîm-părat pe picioare, și, în clipa cînd să plece, își întoarce privirile la opera sa. O soarbe îndelung din ochi, în tăcere, apoi se apleacă spre Alice Toklas și o îmbrățișează cu o efuziune rară la dînsul. Își lua adio, și el, de la o parte din viața lui.

La întoarcerea de la Gosol, Picasso își face propriul său *Portret* (Museum of Art, Philadelphia), în felul în care și-ar întocmi un bilanț. E o pagină de autobiografie, deosebit de importantă. Dintre toate autoportretele sale, acesta este desigur cel care-i seamănă cel mai puțin.

Tabloul din 1906 este totuși o reușită rară ca portret psihologic. Picasso s-a pictat în cămașă albă, larg răsfrîntă la gît și pe piept, și suflecată pe un braț. S-a pictat cu paleta într-o mîină și cu pumnul de la cealaltă mîină închis. S-a pictat în plină forță la pîndă. Capul e relativ mic în raport cu trupul lat, fruntea ușor teșită sub neteda calotă a părului, ovalul obrazilor prea subțiat, bărbia prea scurtă. Orbitale sînt desenate cu precizie, ca în ultimele tablouri de la Gosol. În ochii inegali, sub sprîncenele prea lungi ce se întind spre tîmple, stăruie o privire ciudată, întoarsă către lăuntrul său și care exprimă de-a dreptul teamă: a omului ce se pregătește să purceadă la o nouă operă și care e foarte conștient de riscul său, pare chiar speriat de el.

Cu această neliniște în ochi, așteaptă impulsul creator. Acest impuls a fost atribuit descoperirii artei negre. Explicația asta a fost dată după elaborarea unei mari opere și, privită retrospectiv, ea a avut darul de a-l irita pe Picasso. De altfel, chestiunea influenței artei negre n-a fost niciodată pe deplin lămurită. Vlaminck a afirmat mai tîrziu că pe el măștile negre au început să-l intereseze încă din 1904 și că i-a stîrnit interesul pentru acestea și lui Derain. Măștile negre se găseau atunci pretutindeni, ca obiecte de vagă curiozitate și de oarecare gust pentru exotism, ca boabe de piper menite să condimenteze o artă amenințată să devină banală. Ele puteau fi văzute în halcle de vechituri, la Saint-Ouen, sau în strada Mouffetard, și se vindeau pe nimica toată. În romanul său *Negresa de la Sacré-Coeur*, André Salmon vorbește de un idol din Dahomey cumpărat către sfîrșitul

anului 1905 la prețul de patru franci. Un oarecare Heymann a făcut din astfel de idoli aruncați prin dughenele de vechituri prăfuite o specialitate a magazinului său « Au Vieux Rouet » (La vîrtelnița bătrînă); i se și spunea « Vînzătorul de negri din rue de Rennes ». Lui însă nici prin cap nu-i trecea că într-o zi i se va atribui meritul de a fi inaugurat un nou capitol al istoriei. Matisse a povestit: « Treceam atunci adesea pe rue de Rennes, prin fața prăvăliei lui Moș Sauvage. În galantarul lui erau cîteva statuete negre. Am fost izbit de forma lor, de puritatea liniilor lor. Era ceva frumos ca arta egipteană. Am cumpărat una și i-am arătat-o Gertrudei Stein, la care mă dusesem în ziua aceea. Tocmai atunci veni acolo și Picasso. El fu numaidecît entuziasmat de statueta. Toți alergară să cumpere cîte una. Se găseau pe vremea aceea destul de ușor. » Gertrude Stein a confirmat relatarea lui Matisse. Ea a precizat chiar că vizita lui Matisse a avut loc după întoarcerea lui Picasso de la Gosol.

În lumina acestor date, a acestor relatări de atelier, perioada artei lui Picasso care începe cu anul 1907 a fost numită « perioada neagră ». Picasso însă, solicitat într-o zi de un jurnalist să precizeze influența artei negre asupra creației lui, a răspuns cu un gest de încruntare: « Artă neagră? Nu cunosc ». Într-adevăr, întîlnirea lui cu diversele manifestări ale unei arte primitive s-a produs, pentru a spune astfel, la jumătatea drumului, a acelui drum de schimbare a viziunii sale plastice pe care el pornise de mai înainte. O optică nouă s-ar fi născut la el, chiar fără acest aport, implicînd forme de expresie diferite de cele vechi. Cîteva ani mai tîrziu, la apariția cubismului, Picasso avea să dovedească independența sa față de orice sugestie venită dinafară. Statuetele negre au determinat unele aspecte sub care și-a făcut irupția arta nouă, dar hotărîrea de a rupe cu trecutul era independentă de voga lor.

Adolphe Basler urmărește pînă la Cézanne « cerebralizarea », cum spune el, picturii moderne. « Pînă la începutul secolului, artistul picta mai mult sau mai puțin așa cum vedea; după aceea a început să picteze așa cum concepea. » Picasso era predestinat să ducă pînă la capăt cerebralizarea artei din timpul său. Prietenul său, Manolo, artist pur instinctiv, nu se înșela de loc atunci cînd îi

spunea lui Mahaut: « Pentru Picasso, vezi tu, pictura e un accesoriu » .

Dacă această predispoziție, această disponibilitate, n-ar fi fost sădită în el, istoria artei din jumătatea de veac ce s-a scurs de atunci n-ar fi fost ceea ce este ea astăzi. Și alții dispuneau de aceleași mijloace de expresie, egale sau aproape egale cu ale lui; pictori excelenți ca Derain, creatori autentici ca Matisse simt nevoia unei reînnoiri a artei, primesc aceleași impulsuri ca și el, însă lui Picasso i-a fost dat să scoată timpul său din tiparele vechi.

Printre toți cei care s-au aplecat asupra enigmei acestei creații solitare și care se apleacă încă, din ce în ce mai numeroși, asupra ei, printre discuțiile și interpretările multiple și variate, Gertrude Stein este aceea care, în biografia sa despre Picasso, a definit cel mai bine această chestiune. « Nu trebuie să se uite că realitățile secolului XX nu sînt cîtuși de puțin realitățile secolului XIX, și Picasso a fost singurul care a simțit acest lucru în pictură, singurul cu adevărat. Efortul de a explica noile realități căpăta din ce în ce mai multă intensitate. Matisse și toți ceilalți vedeau secolul XX cu ochii lor, dar ceea ce vedeau ei era realitatea secolului al XIX-lea. » Picasso a negat că ar fi căutat cu tot dinadinsul ceea ce Gertrude Stein numește « realitatea secolului XX ». Cuvîntul « căutare » el îl respinge cu tărie. « Nimeni nu poate să se ia după un om care, cu ochii înfipti în pămînt, așteaptă să vadă dacă norocul nu i-a aruncat în cale o pungă cu bani », i-a spus el într-o zi lui Florent Fels. O operă este pentru el « un fel de generație spontanee ». Dar această concordanță dintre timp și viziunea plastică, o simte cu toată ascuțimea: « Arta care nu e legată de prezent n-are sorți de izbîndă ». Și în aceeași convorbire cu Fels, a exprimat acest cuvînt cheie asupra lui însuși: « Eu am pictat totdeauna pentru timpul meu ».

Cutezanța creatoare nu explică totul la Picasso. Mai este vorba și de cutezanța omului, de oroarea lui de a face concesii. Cînd succesul, și mai ales succesul financiar, s-a lipit, ca să spunem astfel, de pașii lui, a fost acuzat de îndrăzneală gratuite, de ermetism voluntar, de piruete făcute cu singurul scop de a surprinde și a epata. Dacă unii au văzut în el marele magician al timpului nostru, alții l-au tratat drept cel mai mare farsor al secolului.

147 În realitate, refuzul oricărui compromis a existat în

Picasso încă de la început. Fernande își amintește că o dată, « într-o perioadă de mare strîmtorare », i s-a propus să facă desene pentru revista *L'Assiette au beure*, ce i s-ar fi plătit cu șapte sute pînă la opt sute de franci, dar el « nici n-a vrut să audă ». În momentul cînd pornește în marea lui aventură creatoare, nu are nimic de cîștigat dintr-o schimbare radicală, are totul de pierdut. Sărăcia nu e încă atît de departe, încît să fi uitat de ea. Succesul i-a venit o dată cu perioada roz a *Arlechinilor*. Dintre prietenii lui cei mai devotați, Mahaut știa că « un gust tainic va rămîne totdeauna legat de această perioadă ». Și el adaugă: « Oricare altul ar fi persistat pe această cale, ar fi exploatat-o ».

Picasso nu se mai roagă de Moș Soulier, nici de fostul clown, exploatatorul pictorilor. Dacă, printre marii negustori de tablouri, Vollard se interesează, singurul atunci dintre francezi, de el, cei străini îi urmăresc cu multă atenție opera și cred în succesul lui. Într-o zi, Picasso vede sosind la el un om hărăzit să joace un mare rol în viața lui. Este un tînăr german însuflețit de acea curiozitate pentru inedit, de acea dorință de a fi în avangarda ideilor care au făcut din Germania — înainte și după primul război mondial — un vast cîmp de experiențe intelectuale. El datorează de asemenea țării lui natale continuitatea în idei, perseverența, facultatea de organizator. Dar Kahnweiler este și el unul dintre cei care se expatriază, ca și cum s-ar simți dinainte amenințați de o forță brutală, ostilă formei lor de sensibilitate și care dau tot ce e mai bun în ei, aportul lor cel mai important, unei țări străine. Nu are decît douăzeci și doi de ani cînd se stabilește la Paris ca negustor de tablouri. Venise prima dată aici la vîrsta de optsprezece ani și stătuse în capitala Franței trei ani, încercînd — după propria lui expresie — « să vadă bine ceea ce se petrece atunci în pictură ». După doi ani de ședere la Londra, se reîntoarce la Paris, unde nu cunoaște pe nimeni; în materie de relații nu se biziue decît pe încrederea în puterea lui de discernămint. Posedă de asemeni o vastă cultură generală și cunoștințe literare temeinice, care nu sînt incompatibile cu un simț negustoresc dezvoltat și cu șireteniile obișnuite în meseria lui. Zvelt, discret, cu maniere de om de lume și cu eleganța îngrijită a celor din Europa centrală, este, la prima întîlnire cu Picasso, izbit de neglijența acestui

tînăr măruntel, cu veșminte ponosite și pline de praf, cu ghetе murdare de noroi. Kahnweiler a deschis în strada Vignon o mică galerie discretă ca și el, cu pereți îmbrăcați în catifea cenușie și în pînză crem. Dacă are circumspecția necesară meseriei lui, Kahnweiler are totodată gustul riscului ce-l face să mizeze pe Picasso. Sistemul lui — mi-a explicat el într-o zi — consta în a încheia contracte, valabile în general pe timp de doi ani. Asigurîndu-și de la început opera lui Picasso, avea s-o urmeze mereu pe drumul excepționalului ei succes. În curînd, Picasso va avea fideliu lui printre marii colecționari străini. Într-o zi, Matisse îi va aduce pe unul dintre cei mai buni clienți ai lui, un foarte bogat colecționar din Moscova, Serghei Sciukin, ce avea să adune la el vreo zece lucrări de Cézanne, nenumărate pînze de Gauguin, cîteva de Van Gogh, de Derain, de Marquet și vreo patruzeci de tablouri de Matisse. El va fi unul dintre cei mai buni cumpărători ai lui Picasso. Fernand e îl descrie: un om mărunt, urît, cu un cap prea mare, cu fața gălbejită, chinuit de un bîlbîit îngrozitor; dar tot ea își amintește că a cumpărat, chiar de la prima vizită, două lucrări plătite foarte scump pentru vremea aceea.

Chiverniseala e atît de nouă pentru Picasso, încît are un fel de neîncredere țărănească în norocul lui brusc. Bancnotele pe care le primește le îndeasă într-un portofel, din ce în ce mai umflat, pe care nu se îndură să-l lase acasă și-l poartă cu el într-un buzunar interior al hainei, închis cu un ac mare de siguranță. Satisfacțiile amorului propriu și înlesnirile materiale au totuși și o parte neplăcută: despărțirea de operele sale, care-l îndurerează. « L-am văzut totdeauna pe Picasso dezolat că trebuie să-și vîndă pictura », povestește Fernand. Dată fiind rapiditatea de execuție ce-i este proprie, puterea de lucru pe care o are de a face unul sau două tablouri într-o zi sau într-o noapte, după cum își amințesc toți prietenii lui din tinerețe, nu l-am crede atît de atașat de grămizile de lucrări ce se strîng în jurul lui, dar raporturile lui Picasso cu opera sa sînt cu totul deosebite. Chiar cînd e vorba de pînze asemănătoare una cu alta, tratînd același subiect, el nu crede că le-ar putea înlocui. Încă de la început mizează pe el însuși. « Mai tîrziu, cînd a ajuns bogat, scrie Gertrude Stein,

Picasso cumpăra și el tablouri, dar numai de-ale lui. » Înainte de a le putea cumpăra, sau de a nu le vinde, Picasso se simte, după vizita unui negustor sau a unui colecționar, năpădit « de o mare tristețe și descurajare, spune Fernand, și nu vrea să mai lucreze câteva zile la rînd ». Acest atașament față de opera lui pare de asemeni în contradicție flagrantă cu ușurința sa de a abandona o manieră, un stil, o optică, de parcă ar intra într-o piele nouă. În momentul cînd e sigur de succes — un succes tardiv — se descotorosește de trecutul său, « ca și cum n-ar ști ce să facă cu el », după o vorbă a lui Zervos. Picasso a fost oare conștient de importanța rupturii pe care o pregătea? Era încredințat de totala și definitivă ei săvîrșire? Oricît ar înainta el prin forme intermediare, cum este acest *Cap de bărbat* (colecția Gertude Stein), ou foarte alungit, cu nasul lung și ca cioplit în lemn, cu bărbia aproape absentă, cu urechea plasată prea sus, cu trăsături desenate în largi tușe de penel, sau această *Dansatoare* (proprietatea lui Picasso) decupată în mari planuri circumscrise și îmbucate — schimbarea nu va fi mai puțin revoluționară.

Dansatoarea stătuse multă vreme aruncată, împreună cu o întreagă grămadă de tablouri, în dosul unei lăzi dintr-un colț al atelierului său din rue des Grands Augustins. Într-o zi Picasso a scos-o din acea harababură, plină de praf, într-o ramă albă, cu geamul strîmbat. Dar nu tabloul ținea să mi-l arate, ci rama. « E o ramă a lui Degas, pe care am reușit să mi-o procur, îmi explică el cu mîndrie; le comanda special pentru el. » Rama, de un alb ce bătea ușor în roz, era lată, puțin bombată, și Picasso, după ce s-a șters-o de praf și i-a așezat geamul, începu să mîngîie drăgăstos cu palma curbura netedă a lemnului fin. Era, într-adevăr, încadrarea ideală pe care și-o dorea Degas pentru dansatoarele în roz din avanscenă. *Dansatoarea* lui însă, complet lipsită de șolduri, frîntă în mișcări bruște, prin planuri de culori discordante, se zbătea între laturile acestei rame ca și cum ar fi vrut s-o zdrobească în bucăți; distona îngrozitor cu forma ei grațioasă și coloritul ei cald. Dar Picasso o privea ca și cum nu și-ar fi dat seama de tot ceea ce această îmbinare dintre ramă și pictură avea nepotrivit.

În primăvara anului 1907, conștient de forțele acumulate în el, pornește la o operă mare. Se pregătește foarte

sînguincios, ca și cum ar ști dinainte că e vorba de ceva important. Numai pentru compoziție face șaptesprezece schițe în cărbune, creion sau pastel, în acuarelă și ulei, pe pînză sau pe lemn. Schițele personajelor sînt nenumărate, cu multe variante în detalii, de la micile desene aruncate pe filele unui bloc pînă la tablouri elaborate. La originea lucrării stă o amintire din tinerețea lui, ca și cum șederea la Barcelona i-ar fi rădus în memorie amănunte pitorești din vremea aceea. Există de altfel un decalaj flagrant, aproape absurd, între importanța căpătată de acest tablou și neînsemnătatea subiectului care i-a dat naștere, între seriozitatea profundă pe care Picasso o pune în munca și realizarea lucrării sale și atmosfera frivolă a temei, după cum un contrast tot atît de izbitor se va înregistra între ostilitatea stîrnită de această operă și glumele prin care au întîmpinat-o prietenii lui. Un iz puternic de senzualitate, acea excitare sexuală necesară lui Picasso pentru a crea, planează, greu, asupra începutului. Subiectul se numea atunci *Bordelul din Avignon*. Titlul nu avea nimic comun cu vechea cetate a papilor. Era, de fapt, o stradă din Barcelona unde se afla un bordel cunoscut. « Avignon, i-a povestit Picasso lui Kahnweiler, a fost totdeauna pentru mine un nume legat de viața mea. Locuiam la doi pași de *cuartalul Avinyo*. De acolo îmi cumpăram hîrtie și culori de acuarele. » Cînd acest titlu fu cunoscut pentru prima dată, Max Jacob îi spuse că bunica lui era originară din Avignon, și mai tîrziu una din femeile înfățișate în tablou va fi numită « bunica lui Max ». În prima variantă a acestui tablou, Picasso aducea în scenă un student ce intra în mijlocul unei societăți vesele, cu un craniu în mînă; această imagine despre deșertăciunea tuturor lucrurilor, moștenită din tradiția spaniolă, acest *memento mori* familiar artei lui, trebuie să-i fi venit foarte firesc lui Picasso, prin contrast cu exhibarea cîrnurilor goale. Dar imaginea era, fără îndoială, prea sentimentală pentru el, prea simbolistă pentru gustul lui Max Jacob. Atunci, ca o amintire a unei scene văzută de el, Picasso introduce acel client obișnuit al caselor rău famate: un marinar. Într-una din primele schițe pentru compoziție (creion și pastel, prietatea lui Picasso), marinarul este personajul central, stînd jos, în mijlocul femeilor goale, printre fructe și

flori. « Femeile tocmai mîncau, de unde coșul care a rămas », a explicat Picasso mai târziu.

Într-o *Schiță* în ulei pe lemn (proprietatea artistului), un nud a luat locul marinarului care stătea jos. În altă *Schiță* în acuarelă (Museum of Art, Philadelphia) studentul este înlocuit cu o femeie ce trage draperia. Compoziția este din ce în ce mai simplificată. Anecdota cea stat la baza tabloului a dispărut. Ea nu mai stăruie decît în amintirea lui Picasso ca un stimulent inițial.

Printre *Desenele pregătitoare* pentru ansamblul compoziției (colecția Picasso), există o eboșă a interiorului, o bucată de perete cu un mic decor și o perdea cu falduri largi. Într-un alt studiu, acest interior se reduce la un podium plasat în fund, pe care dansează două siluete. Într-una din aceste schițe a rămas o singură dansatoare în centrul din fund, în timp ce la dreapta se află o femeie goală, văzută din spate. Ideea cu dansatoarea din fund îl preocupă pe Picasso cîtăva vreme. O reia de mai multe ori. O serie de desene e consacrată repartiției personajelor în spațiu, aranjării lor, raporturilor de distanțe dintre ele. La început, în mai toate schițele, apar șase personaje; apoi compoziția se restrînge din ce în ce mai mult, și pînă la urmă o figură este eliminată definitiv. În studiile de detaliu, marinarul apare multă vreme: un *Cap de marinar* în ulei (colecția Gertrude Stein), un *Marinar răsucind o țigară* (desen și guașă, colecția Yvonne Zervos), un *Marinar cu beretă șezînd* (desen, colecția Picasso), sau *Omul cu pomeții ascușiți*, cu o falcă de gorilă (ibid.). De-a lungul nenumăratelor eboșe, Picasso caută tipul fizic al personajelor sale, iar opera la care se gîndește este încă în plină devenire, în așa fel că, chiar în momentul cînd începe să picteze marele tablou, acest tip nu e definitiv stabilit. Două dintre femei vor semăna cu cele create după întoarcerea de la Gosol: ovalul feței neregulat, ochi mari egipteni, nas asimetric, gura plasată prea jos, urechi ridicate foarte sus. Și încă o influență egipteană clară: femeia plasată în extrema din stînga, văzută din profil, cu un ochi văzut din față.

Dar toate acestea sînt transcripții depășite, prea timide pentru noua lui viziune plastică. Într-o mare schiță în ulei, fața se înscrie în ovalul alungit al unui ou, trăsături repezi de penel delimitează orbitele goale, fac ca

nasul să cadă direct din sprâncene, în linie deviată, pînă la arcul gurii. Într-unul din studiile preliminare pentru *Dansatoare* (colecția J. A., Paris), pe care o pictează, de asemeni, într-o mișcare frenetică, cu capul sprijinit de brațul ridicat, ovalul feței se subțiază spre vîrfurile ascuțite, umbrele sînt formate din hașurări, ca în celălalt *Cap* în romburi, foarte ascuțit (pastel, colecția G. Salles), care se înclină pe brațul ridicat. Toate reflexele figurii umane în ochiul primitiv se impun penelului sau creionului lui Picasso. Oul unei fețe cu orbitele goale, cu nasul tăiat în colț, cu gura acoperind o bărbie inexistentă, este așa cum s-a ivit din adîncul evurilor în primele viziuni ale omenirii. Acest oval regulat se deformează din ce în ce mai mult, pronunțînd colțul mare al nasului, trăsătura sa principală. El este parcă tăiat cu dalta într-o placă de metal, cu linia nasului curbată în concavitate, cu ochii plasați la niveluri diferite. *Studiul* în ulei (colecție particulară) — unde nasul suferă o inflexiune spre interior, cu umbre groase ce subliniază proporția, și unde ochii privesc parcă spre un punct fix — este fără îndoială cel mai recent, căci el a servit pentru femeia ce stă jos din partea dreaptă a tabloului mare.

Apropierea de o viziune înrudită cu percepția primitivă se face, la Picasso, pas cu pas, și dacă pașii lui urmează uneori drumuri piezișe, orientarea rămîne totuși unică. Pentru a opera o schimbare definitivă, el își ia ca punct de sprijin o artă ai cărei idoli nu erau concepuți după imaginea omului și nu erau ușor de recunoscut, dar exprimau spaime ancestrale, amenințări misterioase suspendate asupra omenirii, în care credința era bazată pe înfricoșare și intimidare. Aceste vrăjitorii se traduc cu o violență și o înstrăinare totală în măștile africane sau polineziene. În momentul cînd o concepție strict cerebrală despre o reînnoire necesară i se impune lui Picasso, pare evident că el optează pentru o artă din instinct, pentru o violență emotivă în stare pură, ca spre a umple distanțele existente. Georges Salles a spus despre arta Africii Negre că «se înfățișează fără acte sau brevete. . . că ea este expresia tulburătoare și nouă a celor mai vechi neliniști omenești».

Picasso a povestit mai tîrziu că într-o zi, după ce și-a terminat tabloul, a intrat din întâmplare în Muzeul

etnografic și că atunci a avut un șoc puternic, văzînd sculpturile africane.

Ar fi de altfel temerar să încercăm a stabili cronologia exactă a influențelor exercitate asupra lui. Rezultatul la care a ajuns el este de o atît de surprinzătoare nouitate, încît astfel de cercetări nu au decît un interes secundar. Și apoi, influența măștilor negre nu se resimte decît în felul cum sînt pictate fețele celor două personaje din dreapta, în timp ce spiritul nou se manifestă în viziunea de ansamblu a tabloului.

Lucrarea va avea ca titlu definitiv: *Domnișoarele din Avignon*. « Cît mă agasează această denumire! a declarat într-o zi Picasso, Salmon e cel care a născocit-o. » Într-~~o~~ devăr, nimic nu pare mai nepotrivit cu opera decît acest titlu romantic, ce pare a voi să evoce o tapiserie medievală. Ruptura cu arta occidentală — căci mai ales tradiția occidentală este aceea pe care o desfide Picasso, — se realizează pe planuri multiple.

Mai întîi, abandonînd relieful. Eliberarea de modelare a formei nu este un efort nou. Repartiția în suprafețe plate, în planuri marcate printr-un contur, a determinat căutările lui Gauguin și ale tuturor celor care au suferit influența stampej japoneze. Aceeași problemă se punea pentru integrarea corpurilor omenești sau a obiectelor în spațiu, fondul tabloului revenind la suprafață, la nivelul figurilor din primul plan. Totuși, adîncimea nu este complet înlăturată. Acest mod de transcriere nu e suficient pentru a detașa figurile sau obiectele, înscrise într-un singur plan, de adîncimea din dosul lor. Tot Picasso va aduce într-o bună zi soluția acestei probleme prin caligrafia curbilor. Dar, în acest an 1907, ca să opereze o ruptură totală cu viziunea tradițională, el aproape că elimină curbele. În acest mare tablou, care este o lucrare de tranziție, curbele — ca de pildă, pulpele celei de a doua femei din stînga, sau coapsele femeii din marginea din dreapta — coexistă cu noua îmbucătățire a trupurilor în forme geometrice.

Linia curbă dispare o dată cu părăsirea treptată a modelării prin această detașare a unui trup luminos de fond, prin umbre din ce în ce mai atenuate. De acum încolo, planurile, devenite geometrice, se îmbucă, abia despărțite unele de altele printr-o linie albă sau neagră, spre a constitui ansamblul corpului omenesc. Raporturile lor

cu spațiul sînt totuși marcate prin colorarea diferită a acestor planuri, ca și prin dunga de umbră ce mărginește trupurile fragmentate. În partea dreaptă a tabloului, înaintarea formelor spre primul plan se traduce prin conturarea sînilor femeii din picioare și prin linia concavă, puternic umbrită, a nasului.

Relieful a pierdut astfel funcțiunea sa anterioară, în forma lui cea mai avansată, ducînd la înșelarea ochiului; el face parte dintr-o repartiție nouă a trupurilor omenești, duce la o autonomie a elementelor disparate. Obiectele se supun aceleiași legi de construcție, draperia se îndoaie în falduri, cărora un albastru umbrat și luciri albe sfîrșesc prin a le da aspectul de prisme de cristal.

Noua geometrie a lui Picasso, cu romburile sau triunghiurile sînilor, ale taliei sau genunchilor, nu este o geometrie plană. Artistul, foarte conștient de ceea ce face, i-a spus în 1908 prietenului său Gonzales, sculptor în fier forjat: « Aceste picturi, e destul să le decupezi, culorile nefiind, la urma urmei, decît indicații de perspective diferite, de planuri înclinate într-o parte sau în alta, apoi să le asamblezi după indicațiile date de culoare, pentru a te afla în prezența unei sculpturi ».

De fapt, Picasso era atunci atît de preocupat de a ajunge la plasticitate prin mijloace noi, încît se apucă el însuși de sculptură. Face o mască de bronz, cioplește dintr-o piatră rotundă un cap omenesc, dar încearcă mai ales să facă sculptură în lemn, lăsînd suprafața abia subțiată sau pictînd-o în culori vii. O *Femeie goală*, al cărei corp pare un asamblaj de frunze de cactus, blocul unui *Bărbat în picioare*, cu un cap enorm, pe alocuri pătrat, evocă totemurile primitivilor.

Grație acestei noi viziuni plastice pe care vrea să o silească să intre în cadrul unui tablou, *Domnișoarele din Avignon* anunță revoluția viitorului: cubismul. Coloritul trece aici prin aceleași etape de tranziție ca și îmbucătățirea trupurilor sau prototipul fizic. Rozul, rozul lui mai stins și violaceu din epoca *Arlechinilor*, persistă în trupul femeilor, alături de un ocru datînd de la Gosol, căruia îi cedează treptat locul la femeia care trage draperia, din dreapta. Draperia din stînga e în acel cărămiziu închis ce însoțește bejul lucrărilor anterioare. În sfîrșit, Picasso își dă tot mai mult seama

de însușirea revoluționară a tabloului său, și o scoate în evidență — așa cum s-ar sublinia într-un manifest o frază importantă — prin introducerea unui albastru care, de la cerurile lui întunecate de altădată, trece la o profunzime de ultramarin pur, al cărui ton glacial e subliniat de alb.

Domnișoarele din Avignon se înalță pe o linie de hotar în timp. Tot ce a fost făcut pentru a o rupe cu viziunea precedentă — și toate frământările contemporane cereau acest lucru — apare ca o zugrăveală pe niște pereți pe care nu îndrăznește nimeni să-i dărîme, menită să dea doar iluzia noului.

Începînd din acest an 1907, pictura nu va mai fi niciodată ceea ce a fost înainte. Istoria artei nu cunoaște un alt exemplu al unei rupturi atît de complete, al unei reînnoiri atît de radicale. În comparație cu forța revoluționară a *Domnișoarelor din Avignon*, sfîrșitul Evului Mediu, de exemplu, și începutul Renașterii par să nu fie despărțite decît de o linie fluidă, o frontieră șovăitoare.

Această eră nouă nu este numai un fapt fără precedent, ea este de asemeni opera unui singur om. Prietenii lui Picasso făceau tot felul de « glume » privindu-l cînd picta; « bordelul filozofic », cum îi spuneau ei, li se părea de neînțeles și multora chiar gratuit, ceea ce era mai rău. Munca lui se desfășura astfel într-o izolare completă, în zbuciumul unui om aplecat asupra lui însuși în momentul cel mai grav al vieții sale și care nu putea spera nici un ajutor dinafară. Kahnweiler care, în cursul primăverii din 1907, observă progresul muncii lui Picasso, va afirma mai tîrziu: « Am fost martorul îngrozitoare singurătăți morale în care el a pictat tabloul ».

Această revoluție are particularitatea de a fi totală. Aidoma bisericilor creștine ce se construiau cu pietre din templele păgîne, diversele epoci ale artei își ofereau materialele lor celor care le disprețuiau, fiecare fiind, în parte, doica celei următoare. Picasso a făcut tabula rasa. El își dădea perfect seama că demola în profunzime, complet. I-a spus o dată lui Zervos: « Mai înainte, tablourile se îndreptau către terminarea lor în mod progresiv. . . Un tablou era o sumă de adăugiri. La mine, un tablou e o sumă de distrugeri. »

O altă caracteristică a acestei lucrări stă în faptul că a fost cu desăvîrșire conștientă și voită. Cu greu ne putem închipui un arhitect, un pictor sau un sculptor de altădată spunîndu-și că într-un ceas anume, într-un moment precis, va începe să creeze un stil nou. Asta i s-a întîmplat lui Picasso. Ideea de a se desprinde de trecut, de a-l distruge, după expresia lui, pentru a crea în loc o viziune nouă, exista în el în momentul cînd trăgea prima linie pe pînza albă. Nu știa încă ce va fi tabloul său, dar știa ceea ce nu va fi: continuarea a ceea ce a fost. « Tabloul nu este gîndit și fixat dinainte; în timp ce-l lucrezi, el urmează mobilitatea gîndurilor », a spus într-o zi. Într-adevăr, revoluția picturală s-a înfăptuit în cursul lucrului. Atunci îl năpădeau amintirile a ceea ce văzuse cîndva, atunci intrau în acțiune, mai mult sau mai puțin conștient, anumite influențe, atunci intervenea misterul raporturilor neprevăzute. Dacă la originea tabloului n-ar fi fost decît această voință de distrugere și viziunea lucidă a scopului ce trebuia atins, dacă n-ar fi existat această intervenție a misterului, rezultatul ar fi fost o schemă matematică, un manifest fără nici o putere de acțiune. Picasso, care vede atît de limpede în el însuși, care e conștient de ceea ce i se întîmplă, cum puțini creatori au fost, a recunoscut totuși contribuția inexplicabilului în fiecare din lucrările sale. Zervos a notat o dată mărturisirile lui: « Ideea unui tablou îmi vine de departe — cine știe de cît de departe? — îl ghicesc, îl văd, îl fac, și totuși a doua zi nu mai pricep nici eu însumi ce-am făcut. Cum ar putea pătrunde cineva în visurile, instinctele, dorințele și gîndurile mele, care au așteptat vreme îndelungată să se înfiripeze și să iasă la lumina zilei, mai ales pentru a sesiza ceea ce eu am pus într-o lucrare poate fără voia mea? » « Făcusem tabloul pe jumătate, îmi explică Picasso. Dar simțeam că nu asta am vrut. Am făcut și cealaltă jumătate. Apoi m-am întrebat dacă nu trebuie să refac totul. În cele din urmă mi-am spus: Nu, se va înțelege ceea ce am vrut să fac. »

Transformarea pe care o realizează el este totodată o accentuare a violenței, a forței dinamice a sfidării lui. *Domnișoarele din Avignon* n-au putut căpăta un loc atît de însemnat în istoria artei decît prin îndrăz-

neala însăși a tabloului, prin acest fel de asasinat al frumosului și al plăcutului ce se săvârșea în el, nu la întâmplare, ci prin voința deliberată a lui Picasso. «Cînd începi un tablou, a spus el, descoperi adesea multe lucruri frumoase. Dar trebuie să te aperi împotriva lor, să distrugi tabloul (cuvîntul distrugere îi revine des pe buze), să-l refaci de mai multe ori. . . » și adaugă: «Reușita este rezultatul descoperirilor refuzate». *Domnișoarele din Avignon* sînt primul și fără îndoială cel mai spectaculos act al «descoperirilor refuzate». Ceea ce s-a petrecut atunci, în vara anului 1907, avea să se repete de mai multe ori la el. Procesul creator va fi identic. Această manifestare a autonomiei lui vizuale este totuși cea mai plină de consecințe și cea mai primejdioasă. Mai tîrziu, Picasso avea să fie învinuit de transformări arbitrare, de eforturi făcute cu scopul de a se singulariza, de extravagante comise de dragul excesului, într-o vreme cînd știa că își putea îngădui orice îndrăzneală. Dar acest tînar de douăzeci și șase de ani nu știa încă, nu căpătase încă noțiunea a ceea ce se va numi mai tîrziu magia succesului său.

El este cu totul izolat în marea lui aventură. «Eram singur, da, foarte singur», își amintește Picasso. Scăpat de curînd din ghearele sărăciei, era pîndit încă o dată de un mare risc financiar. «Ajunsesem să nu mai am nici un ban! continuă el. Tablourile mele de mai înainte se vindeau. Pe acestea de acum, nimeni nu le voia. Dezlănțuisem o furie formidabilă, un torent de injurii la adresa mea.» Sciukin întreba într-o scrisoare: «E adevărat că Picasso a înnebunit?»

Îl părăsiseră chiar și credincioșii. Într-o zi, Leo Stein vine la atelierul său. Privește stupefiat marele tablou. Nu înțelege nimic din ceea ce vede. Asta nu poate fi un lucru serios, își spune el. Face totuși un efort și, deodată, izbucnește în rîs: «Ah, acum pricep ce ai vrut să faci. . . Văd! Văd! . . . Dumneata ai vrut să pictezi a patra dimensiune; cît e de caraghios!»

Povestind această scenă, Picasso mima rîsul zgomotos ce răsuna în atelierul lui. «Se ținea de coaste, se frîngea în două, mă credea, și el, nebun. . . »

«Da, știam la ce mă expuneam», adaugă după o clipă. Și dă din umeri. De atunci, i-a fost dat să audă multe remarci de felul acesta.

« Dar cum poate fi cineva atât de sigur de ceea ce face, în pofida tuturor celorlalți? » nu mă pot împiedica eu de a întreba, sau mai curînd de a gîndi cu glas tare. « Nu știu, dar nu puteam să fac altfel. Braque, mai tîrziu — cînd spiritele se potoliseră — mi-a spus: Era necesar să fie așa! »

Tabloul care avea să cucerească ceea ce Barr numește « o faimă legendară », rămîne multă vreme pentru Picasso o aventură cu rezultate nesigure. Kahnweiler, care a cumpărat atunci lucrările pregătitoare pentru *Domnișoarele din Avignon* și pe cele care au urmat, povestește: « Dacă n-am cumpărat chiar marele tablou, aceasta s-a întîmplat numai fiindcă Picasso îl considera neterminat și nu voia să-l vîndă ». Lucrarea a rămas foarte puțin cunoscută de publicul larg. Numai prietenii lui Picasso au văzut-o în atelierul lui. Reprodus rareori — pentru prima dată cu titlul său actual în 1925, în *Révolution surréaliste**, — tabloul a intrat în 1920 în colecția lui Jacques Doucet care-l așeză pe un perete de la scară. Astăzi una din cele mai celebre pînze ale Muzeului de Artă modernă din New York, n-a fost expusă decît o singură dată în Europa, la Petit Palais, cu prilejul Expoziției universale din 1937. Dar atunci toate bătăliile erau cîștigate.

Domnișoarele din Avignon își îndepliniseră menirea. « Denunțarea condiției sociale, scrie André Malraux, duce la distrugerea sistemului pe care se bazează; denunțarea condiției umane, în artă, la distrugerea formelor care o acceptă. »

* Revistă fondată în anul 1924 (n. t.).

VII. „ONOARE LUI ROUSSEAU“ ȘI UNIVERSUL DESCOMPUS

1908—1909

S-ar zice un grup familial pictat la o ocazie solemnă, pe gustul timpului: «Jugendstil». La mijlocul tabloului, un domn în jachetă, a cărui coamă de păr acoperă un craniu mai îngust decât partea de jos a figurii. La stînga unui Guillaume Apollinaire impunător, un tînăr cu profil egiptean, cu un ochi mare pictat din față pe acest profil, evocă tulburătoarea prezență a lui Picasso. Mlădioasă, cu privirea neastîmărată sub dunga frunții, frumoasa Fernande Olivier stă în fața lui. De la această reuniune a prietenilor lui Apollinaire nu lipsește nici cățelușa lui Picasso, Frika, desprinsă parcă dintr-o tapiserie medievală. Tabloul este opera unei fetișcane ce s-a pictat pe ea însăși alături de Apollinaire și are o față cu tîmple bombate, prelungite în jos, cu ochii puțin încrețiți și depărtați unul de altul, cu o frumoasă gură neregulată, ținînd, cu un gest căutat, o floare în mîină: Marie Laurencin. E o fată ciudată, un exemplu de fată de familie bună, dar totodată reprezentînd modelul tip al tinerei emancipate din vremea sa.

Tabloul a fost cumpărat de frații Stein și este prima lucrare vîndută de Marie Laurencin. Picasso a prezentat-o prietenilor, după ce o întîlnise într-o zi din anul 1907 la Clovis Sagot. Urma cursul de pictură la academia Humbert și colegii ei își aminteau mai tîrziu că personalitatea ei insolită fusese ținta facilă a tachinărilor lor. Picasso, cînd o văzuse pentru prima dată, se gîndi la disponibilitatea sentimentală a prietenului său. 160

tenului său Apollinaire. Îi și spuse, cu acea insistență ironică ce-i este proprie, că are « o logodnică » pentru el. Guillaume, care cunoștea spiritul caustic al prietenului său, la început face haz de această descoperire atât de neașteptată, dar în cele din urmă curiozitatea îi e ațutată. Picasso nu prevăzuse, desigur, amploarea furtunii pe care o va dezlănțui. « Eram eu, ca femeie! » va exclama mai târziu Apollinaire. Marie Laurencin e, într-adevăr, croită pe măsura acestui bizar personaj. Contradicțiile lui se echilibrează în ea, fără să-și dea seama cât de flagrante sînt acestea, într-atît de dezvoltată e facultatea de a-și însuși tot ceea ce poate folosi personalității de care dispune sau pe care și-o atribuie. Apollinaire o va descrie mai târziu astfel, sub povara tristeții de a o fi pierdut: « E o adevărată domnișoară. . . Are chipul întunecat și copilăros al celor destinate să te facă să suferi. . . Ea e urîtul și frumosul, e ca tot ceea ce ne place nouă astăzi ».

Fernande găsea că avea aerul « unei fete naive și puțin vicioase. . . un cap de capră cu pleoapele alungite, un ten de fildeș murdar ». Marie Laurencin însăși spunea despre ea că seamănă cu un personaj de Clouet. Pe atunci avea, într-adevăr, o față prelungă, cu gura întinsă peste dinții ușor proeminenți, bărbia fermă și acea grație puțin aspră a femeilor tinere ce-și ascund secretul temperamentului înclinat către aventuri amoroase.

Era, ca și Guillaume Apollinaire, copilul nelegitim al unui bărbat important și misterios, însă, spre deosebire de doamna Kostrowitzky, mama ei — femeie de mare cultură, care cunoștea latina atît de bine încît putea să corecteze citatele latinești ale lui Apollinaire — ducea o viață retrasă, aplecată deasupra broderiilor ce emanau un parfum exotic, evocări ale unei îndepărtate ascendențe creole. Își creștea fiica după regulile cele mai stricte ale moralei tradiționale, însușindu-și principii severe. Astfel, Marie Laurencin se vedea obligată să-și ceară mamei îngăduința de a se întoarce acasă la zece seara de cîte ori ieșea cu cei cărora li se spunea încă de pe atunci: banda lui Picasso.

Lăsîndu-se cu ușurință furată de moravurile acestui mediu, în care o introdusese Apollinaire, rămîne totuși într-un fel intangibilă, ca și cum ar fi fost apărută

de un zid de sticlă. La această trăsătură face aluzie *Autobiografia Aliciei Toklas*: «Toată lumea îi spunea Gertrudei Stein «Gertrude», lui Picasso «Pablo», Fernandei «Fernande», toată lumea îi spunea lui Guillaume Apollinaire «Guillaume», lui Max Jacob «Max», însă toată lumea îi spunea Mariei Laurencin «Marie Laurencin». Ea suferă influența puternicelor personalități cu care vine în contact și va spune mai târziu că puținul pe care l-a învățat l-a primit de la Picasso sau de la Matisse, dar se va regăsi pe de-a-ntregul într-un domeniu a cărui cheie o are numai ea, domeniu de vrăji, populat de femei cu ochi alungiți de câprioare sau de ogari mai umani decât femeile pe care le urmează cu credință, de păsări ce nu se știe dacă există într-adevăr sau dacă fac parte dintr-un decor rafinat. Comparînd-o cu fovii, Rodin a spus despre ea că «nu e numai o sălbăticiune. . . » că «știe ce este grația», și, în adevăr, în momentul cînd pictura se complăce în revărsarea culorii, Marie Laurencin își păstrează o paletă cumpătată, cu alburile, griurile, rozurile cretoase și albastrurile ei pline de prețiozitate.

Apollinaire a ajutat-o fără îndoială să-și precizeze stilul și personalitatea artistică, să găsească, grație erudiției lui, anumite surse de inspirație, cum e miniatuura persană, dar ceea ce ea avea mai deosebit, ceea ce arta ei aducea ca o contribuție proprie venea mai de departe decât de la întîlnirea cu poezii și pictorii de avangardă. Prințesele cu siluete de gazele din tablourile ei descind din tapiseriile vechi dar și din gravurile la modă destinate fetelor de familie bună de pe vremea cînd bunica ei era domnișoară. Poate că tocmai această latură de respectabilitate adaptată la diapazonul epocii l-a sedus, la ea, cel mai mult pe Guillaume Apollinaire.

Marie Laurencin a vrut oare, cu adevărat, așa cum a afirmat mai târziu Apollinaire, să se mărite cu el? Era convinsă că-l iubește? Voia, așa cum a insinuat el, să se folosească de dînsul spre a ajunge la celebritate? La amîndoi era, în mod cert, o dragoste spiritală atunci cînd s-au îndrăgostit unul de altul. Marie Laurencin a spus despre ea însăși, evocînd această epocă a tinereții sale: «Eram un monstru și un înger». Momentul întîlnirii lor este cel cînd văpă,

ile vieții sînt mai arzătoare ca oricînd, dar Apollinaire poate că n-a iubit-o niciodată cu atîta pasiune pe Marie Laurencin decît în momentul în care a pierdut-o, și această dragoste, ca să zicem așa retrospectivă, i-a inspirat accentele cele mai adevărate și mai durabile ale poeziei lui: *Zona* sau *Podul Mirabeau*, sau sfîșietoarea implorare: *Cînd te vei reîntoarce, tu, Marie...* Dragostea lor e împletită cu aspirația lor comună de a se afirma ca oameni noi, prin care este exprimată conștiința estetică a timpului lor. Apollinaire mai ales, cu vasta lui cultură și cu nepotolita lui curiozitate, este omul predestinat a fi heraldul unei schimbări radicale. El își dă seama că viziunea plastică a depășit prin îndrăznelile ei expresia literară și se simte capabil să joace rolul de interpret al acestor îndrăzneli pe lîngă marelă public.

În prefața pentru catalogul expoziției « Cercul de Artă modernă » de la Havre, din iunie 1908, unde figurează lucrări de Braque, Matisse, Derain și Dufy, Apollinaire definește cele trei virtuți plastice: « puritatea, unitatea, adevărul, care țin sub călcîiul lor natura învinsă ». Enunțarea este încă vagă și lirică, dar esențialul constă în încercarea lui de a deschide ochii unui public derutat: « Numai fotografii fac reproduceri după natură ». Predică de asemeni irespectul față de tradiție: « Nu poți căra peste tot cadavrul părintelui tău. Îl lași în tovărășia celorlalți morți ».

Din același an datează violenta lui critică a impresionismului, ale cărui caracteristici sînt, după el: « ignoranța și frenezia ». Poate că este și el șocat în sinea lui de o artă atît de revoluționară ca aceea a lui Picasso. Cocteau a spus despre el că, « fiind chemat să deschidă un stăvilar, ajungea uneori să condamne revărsarea apelor sub pretext că deschisese stăvilarul numai ca să facă o farsă ». De fapt, în arta picturală nici un stăvilar n-a fost deschis de el. Era cel mult un lucrător însărcinat să explice publicului mecanismul cu pricina. Subliniază el însuși « munca solitară și îndîrjită a lui Picasso ». Max Jacob menționează de asemeni că în acel moment hotărîtor n-a primit, nici el, nici o confidență din partea prietenului său, și vorbește despre figurile « cu nasul prins de ochi » pe care Picasso le pictează în cursul acestor ani. Îl descrie pe acesta

absorbit « într-o meditație adâncă, simplificînd vietățile și lucrurile și ajungînd să facă, dintr-o singură linie, un fel de desene amintind de cele din cavernele preistorice », după care adaugă: « Mă îndoiesc că va rămîne aici ».

Dar absorbit în lupta lui cu lumea nouă pe care o creează, Picasso își izgonește prietenii: « Duceți-vă să vă distrați », le spune adesea cu o vorbă carei era obișnuită, ca și cum el și-ar rezerva monopolul unei munci solitare.

Tablourile ce-au urmat după *Domnișoarele din Avignon* li s-au părut unor critici ai lui Picasso că marchează o « dare înapoi » față de îndrăznelile din această lucrare. În realitate, el caută să purifice forma prin diferite mijloace, caută drumul cel mai scurt spre acea reducere la semne care va fi arta lui viitoare. Pe acest drum de tranziție se situează acele figuri de femei, acele chipuri ogivale, în formă de ou ascuțit sau de frunză îngustă, cu trupuri construite din romburi, ca *Dansatoare în galben* (colecția René Gaffé, Bruxelles), sau *Cap de femeie* încercuit de un braț ridicat (colecția Georges Salles), ori *Nudul cu draperie* (de la Moscova), al cărui relief e obținut prin hașurări paralele sau încrucișate. Contururile accentuate aduc o separare riguroasă a fiecărei forme, brațele și picioarele se îmbucă în romburi sau în formă de frunze de cactus în triunghiurile încă plate ale corpurilor. Aceeași încercare de interpretare a formei se observă în *Flori pe o masă* (colecția Ralph F. Collin, New York), unde frunzele și florile au aspectul unor dreptunghiuri sau triunghiuri puternic hașurate. Culoarele dominante în această perioadă de trăsături paralele sînt un galben ca lămîia, strălucitor, opus unui albastru viu și cîteva tușe de mov sau de brun violaceu.

În naturile moarte, hașurările fac repede loc unei prezentări a obiectelor în « ronde bosse ». Din anul 1908 datează această *Natură moartă cu pîlnie* (Muzeul de artă modernă, Moscova) pe care am crede-o posterioară cu cel puțin un an. Obiectele așezate pe masă anunță prin simplitatea lor domnia umilei realități cotidiene în arta de mai târziu: pahare, cupe, sticle, văzute de sus în jos. Obiectele au căpătat o nouă soliditate. Ele par făcute din lemn, chiar cele a căror

culoare indică metalul sau sticla. Formează o masă compactă și se maschează unele pe altele ca pentru a împiedica aerul să circule printre ele.

Fruite și pahar din 1908 (colecție particulară) pare a face o concesie și mai netă obișnuitului și atestă amințirea foarte precisă a retrospectivei lui Cézanne din anul precedent; cu merele și perele lui pe roșul unei mese, tabloul este aproape o pastişă. Noua viziune în mase compacte și renunțarea la hașurări sînt însoțite în același timp de o schimbare totală a coloritului. Tonul dominant al celor mai multe naturi moarte este acela al lemnului și al cărămizii. Va apare totodată tenta aproape monocromă a corpurilor omenești tratate în mase mari, executate ca din bucăți de lemn abia cioplite și asamblate grosolan. *Prietenie* (Muzeul din Moscova) pe care Picasso o pregătește în iarna 1907—1908 prin două studii (guașă) se așază la jumătatea drumului între *Domnișoarele din Avignon* și căutarea unei noi plasticități. Cele două nuduri formează o îngrămădire de planuri luminoase distincte, încercuite de umbre sau de linii în brun închis. În schimb, *Femeie stînd jos* (1908, Moscova), cu coapsele ca niște butii și cu genunchii triumphiolari înscrisi în blocul format de brațele ei îndoite, face ca marele tablou să apară plat și haotic, căci personajul este împins — am putea spune aruncat — din fund spre a treia dimensiune. Afirmția lui Picasso că nu văzuse măștile negre înainte de a fi terminat *Domnișoarele din Avignon* pare confirmată de *Femeie cu evantai* (Moscova), așezată într-un fotoliu, asemenea unui idol barbar, prinsă, din față, în dreptunghiul spătarului, și care țîșnește spre spectator în splendoarea ei roșie, inumană, cu fruntea și vârful nasului retezate în mod grosolan, desprinzîndu-se din umbră cu o îndrăzneală rar egalată. Această îndrăzneală nu e o reușită întâmplătoare, ea a fost minuțios pregătită în două studii preliminare. În vara anului 1908, Picasso, ca și cum s-ar fi simțit sleit de puteri în urma unui prea mare efort, efort într-adevăr supraomenesc, nu se mai duce în Spania. Se mulțumește să se stabilească, toamna, în împrejurimile Parisului. Nui place cîmpia franceză, nu se simte de loc bine în pădurile cu izul de umezeală ce se ridică din pămînt. «Pute a ciuperci», spune el, disprețuitor,

gîndindu-se la mirosurile calde și uscate ale locurilor natale. Alege, în apropiere de Creil, un cătun cu nume pitoresc: « Rue des Bois » (Drumul Pădurii). Închiriază o căsuță țărănească avînd două camere cu cîte un pat în fiecare. « Mîncam într-o odăiță ce mirosea a grajd », povestește Fernande. Picasso se adaptează ușor lipsei de confort de la țară. Aduce cu el o parte din menajeria sa casnică: pisica ce aștepta pui și cățelușă. Parizienii aceștia nu-și schimbă la țară ritmul lor de viață. Se scoală tîrziu, fapt care ar trebui să-i nedumerească pe locuitori, dar Picasso pare a se bucura de o indulgență specială din partea gazdei. El se apucă în curînd de lucru. În pădurea aceasta, în zăvoaiele de acolo, scăldate într-o lumină acvatică ce-i displace, capătă, cum avea să spună mai tîrziu, « o indigestie de verde ». Verdele îi inundă pînzele, un verde închis saturat de aur, complementarul tonului ruginiu cald pe care-l folosește.

Din nou, o serie de peisaje anticipează o transformare picturală. În cele pe care le pictează în *Pădurea din Halatte*, cîteva trunchiuri răzlețe de copaci, cîteva frunze foarte mari sînt destul ca să sugereze adîncimea unei păduri stufoase, cu reflexul blînd al unui cer mov, foarte sus, alunecînd de-a lungul trunchiurilor (Muzeul de artă modernă, Moscova). Uneori, o singură ramură cu două brațe dezgolite înălțate în fața profunzimilor de verde evocă centrul strălucitor al unui stufiș de nepătruns (*Peisaj*, colecția Gertrude Stein). În *Nud într-o pădure*, greu de descifrat, pictat aproape numai în două tonuri, ocru și verde, unde formele omenești se confundă cu trunchiurile de copaci, totul, de fapt, este gata pentru viitoarea disoluție.

Ceva se precizează însă în el prin studiile succesive, în timp ce lucrează la « Rue des Bois » (Drumul Pădurii). Aici pictează *Căsuță într-o grădină* sau *Căsuță și copaci* (Muzeul de artă modernă, Moscova) — cub deasupra căruia se ridică triumphiul unui acoperiș, pe un fond de copaci în forma unui totem. Prezența umană, executată în același fel, capătă o forță brută, de o sălbăticie primitivă. Picasso pictează de două ori *Țărancă* ce-i găzduiește (Muzeul de artă modernă, Moscova). În tabloul unde apare numai cu bustul, enormii umeri poartă fără tranziție un cap ca o ghiulea făcută parcă

la strung, unde ochii orbi sînt abia schițați și unde gura lipsește cu totul. Chiar așa redusă la aceste simple indicații, se simte totuși că e o femeie vînjoasă, a cărei piele înroșită și aspră primește lumina caldă a zilei. În tabloul unde e înfățișată așezată, sîinii mari ating genunchii ridicați, lopețile mîinilor atîrnă de o parte și de alta, bicepșii groși ies în evidență; ghemuită sub formă de bloc între faldurile rochiei albastre, e pictată cu fața în umbră, culoarea vineție a cărnii țîșnind dintr-un fond purpuriu și verde dă impresia de ceva fix, bine înrădăcinat: personificarea însăși a țarinei.

Maxima lui Cézanne, care-i scria lui Émile Bernard că în natură trebuie văzute « cilindrul, sfera, conul », a fost adesea citată ca preludiu la această nouă viziune plastică a lui Picasso, dar chiar dacă el o cunoștea, n-o aplică voit în lucrările sale, decît ca principiu al constructivismului. Tablourile pe care le pictează în iarna lui 1908 reprezintă un efort de descompunere a trupurilor în largi fațete dotate cu părți ascuțite, perfect echilibrate unele cu altele. Lucrarea *Trei femei* din Muzeul de artă modernă de la Moscova, provenită și ea din colecția lui Sciukin care, după primele semne de uluire, a rămas cumpărătorul său fidel — este o operă migălos pregătită. Zervos enumeră printre studii un desen, o acuarelă, patru guașe pe hîrtie și un mare tablou în ulei. Cele *Trei femei*, dintre care două sînt antrenate într-o mișcare frenetică, sînt mai puțin o variație decît o urmare logică a *Domnișoarelor din Avignon*.

Îndrăzelile lui Picasso au această caracteristică particulară că fiecare fază nouă, fiecare pas înainte într-un univers încă neexplorat, fac să apară ca timorată îndrăzneala precedentă. Dacă le comparăm cu *Trei femei* de la Moscova, grupul celor trei femei de la stînga din *Domnișoarele din Avignon* pare aproape convențional. Cele *Trei femei* formează un bloc compact, un univers de forme stereometrice agitate, și chiar trupul femeii ghemuite, descompus în segmente, în lungi triunghiuri ascuțite, este o forță ce se odihnește — odihnă precară și trecătoare. Pe o monocromie aproape bej și cărămiziu zvîcnește un verde, semn distinctiv al lucrărilor lui de atunci, ca ș. al tuturor epitetelor ce i s-au dat; la denumirile de neagră sau

proto-cubistă, s-a adăugat și aceea de « perioada verde ». Noua viziune plastică a lui Picasso, cu toate elementele prin care o va traduce în curînd, există în el înainte de a se fi hotărît asupra expresiei definitive. Curiosul tablou *Familia arlechinului* (Colecția E. von der Heydt, Ascona), pictat în iarna lui 1908, este anticiparea acestei expresii. Artistul se întoarce la o temă obișnuită lui, ca pe cel mai propice teren de experiențe în vederea realizării unei opere ce ar putea fi numită de auto-distrugere. Picasso va avea adesea astfel de predilecții ciudate și unul din firele conducătoare permanente ale creației sale este tema *Arlechinului*. E vorba de aceeași arlechini slăbănogi pe care iam văzut în perioada sa albastră, cu atitudinea caracteristică a umerilor ascuțiți și ridicați. Arlechinul verde nu mai are față, are în locul ei o bucată de lemn scobit; femeia, cu un singur sîn micuț, e construită din dreptunghiuri cu muchii atît de ascuțite încît par de metal. Formele se prăbușesc, net detașate unele de altele. O inovație se anunță în colorit, o ruptură de ocră și de cărmiziu și introducerea unui gri prețios ce va domina în curînd paleta sa.

O altă încercare de interpretare a aceleiași viziuni plastice, dar de un gen diferit, este *Femeia care se scaldă* (colecție particulară, Elveția) pentru care Picasso face și un desen în peniță. Îmbucarea trupului se face din segmente de formă rotundă, puternic subliniate, ca și cum ar fi vorba de bucăți de lemn date la strung, și îmbucîndu-se în chip vizibil. Această interpretare va fi în curînd abandonată, dar cum nimic nu se pierde în producția lui Picasso, aproape nimic nu e dat la o parte. *Femeia care se scaldă* va reapare, douăzeci de ani mai tîrziu, într-o formă modificată, în *Femei la plajă* de la Dinard. Deocamdată, Picasso nu va păstra decît fața ovală, făcută dintr-o ghiulea cioplită, în care trăsăturile sînt numai în chip sumar schițate.

În această perioadă, cînd este exclusiv preocupat de noul său mod de expresie, îi este cu atît mai ușor să se consacre problemelor ridicate de viziunea lui, cu cît se află la adăpost de grijile materiale. A putut să închirieze în fundul unei vechi grădini din strada Cortot un atelier în care se închide la ceasurile două după masă, pentru a nu mai ieși de acolo decît la înce-

putul nopții. Când apare în lume are un aer sumbru. Prietenii se neliniștesc văzîndu-l atît de încordat, dar el le răspunde, mirat, celor care-l întrebă dacă e suferind sau dacă are necazuri: «Nu, cîtuși de puțin; mă gîndesc la lucrul meu».

E foarte conștient de zbuciumul ce-l roade. Își dă seama ce înseamnă dorința de a crea cu orice preț o viziune nouă. Știe asta, și are un fel de invidie față de cei ce se mulțumesc să meargă pe cărări bătute. Când, mai tîrziu, se plimbă împreună cu Sabartés, se oprește uneori dinaintea vitrinei vreunui negustor de tablouri «de gang», se uită la cîte un peisaj reprezentînd un apus de soare, niște vaci pascănd sau boschete ce se reflectă în oglinda unui rîu, și exclamă: «Cum m-ar distra să fac și eu așa ceva! Nici nuști poți închipui cît de mult m-ar distra!»

Dar distracțiile de genul acestora nu sînt pentru el. Totuși oricît de concentrat ar fi, oricît de înlănțuit în lupta corp la corp cu problemele sale, rămîne atent la toate încercările de interpretare practicate în jurul lui; mai atent ca oricînd, ca și cum sensibilitatea sa ar crește pe măsura dificultăților pe care le înfruntă. Într-o zi, în 1908, se oprește la prăvălia lui Moș Soulier în fața unui mare portret de femeie. «Nu-i scump, îi spune bătrînul negustor, ți-l dau cu cinci franci; dumneata vei putea să repictezi această pînză.» În acel tablou Picasso vede un efort de simplificare foarte logic și totodată puțin grotesc, ce-i stîrnește interesul. Întrebă de cine este făcut. Autorul nu mai e, așa cum presupune Moș Soulier, chiar un necunoscut. Anul trecut, Uhde, scotocind în casa unei spălătorese dintr-un cartier de oameni modești, a descoperit un tablou de dimensiuni mari, reprezentînd o femeie mică, în roșu, plimbîndu-se prin pădure, primăvara. Tabloul servea ca paravan în dreptul unei sobe. Dată fiind folosința lui practică, proprietara a cerut pe el patruzeci de franci. Henri Rousseau trecea atunci drept un personaj absurd; în 1925, tabloul găsit de Uhde, într-un loc atît de neașteptat ca baraca unei spălătorese, va ajunge la prețul de trei sute de mii de franci.

Cu flerul lui de precursor, Wilhelm Uhde organizase la Paris în 1907 prima expoziție a lui Henri Rousseau, ale cărui pînze erau trimise din cînd în cînd la Salonul

Independenților. Un prieten îi pusese la dispoziție o prăvălie în Montparnasse. Uhde expune acolo tablouri de Marie Laurencin și de Rousseau, pe care le agață el însuși pe pereți. Enormele pânze umpleau micul magazin pînă la refuz. Dar nimeni nu veni la vernisaj: cu nepăsarea lui de amator distins, Uhde omisese să indice adresa.

Henri Rousseau avea atunci șaiszeci și patru de ani. A făcut războiul din 1870. Se lăuda că a participat și la campania din Mexic, ca o explicație a reveriilor exotice din tablourile lui, fără însă ca nimic să confirme povestirile sale în culori. Nu era decît un prozaic slujbaş al Primăriei Parisului, însărcinat cu încasarea impozitelor pe mărfuri la o barieră, și, în timp ce se plimba în sus și în jos pe șosea, imaginația i se aprindea de viziunile faunei și florei tropicale.

E un fel de dedublare a personalității la acest moșneguț cu barbișon, puțin adus din spate și atît de asemănător cu oamenii din cartierul lui, muncitori sau mici burghezi, încît se confundă ușor cu ei. Duce viața lor modestă și plină de nevoi, le face portretele, luînd măsura modelelor cu metrul, pictează nunți, sărbători în familie, aniversările copiilor și chiar excursii duminicale în trăsura nou-nouță a lui Moș Juniet. Tablourile lui nu sînt nici mai scumpe, dar nici mai apreciate de cei în cauză decît fotografiile pe care și le comandă la asemenea ocazii solemne, și, pe deasupra, le pot plăti cu mărfuri. Rousseau pictează Parisul cum îl cunoaște și îl iubește el, pictează mahalaua lui, însă transfigurată de visurile sale. În portretul de femeie cumpărat de Picasso, fereastra din fund se deschide spre fortificații, și peisajul acesta pare făcut din munți înalți. Își populează cartierul cu oameni care se plimbă, cu pescari cu undițe sau cu pensionari, ca și el, în aparență mulțumiți, ca și el, de soarta lor mediocră. Dar el s-a pensionat înainte de vreme, la patruzeci de ani, pentru a se consacra exclusiv picturii. Își dă seama că e un mare pictor. Și e un pictor naiv doar prin unele elemente lăaturalnice ale creației sale. Tablourile lui nu sînt reușite întîmplătoare, ci rezultatul unor meditații profunde. Un om de o cultură atît de vastă, un intelectual atît de subtil ca Uhde a scris: « Niciodată, cu nici unul dintre pictori, privind împreună tablourile lui, n-am purtat discuții mai serioase

decît cu Henri Rousseau asupra punctelor de vedere artistice, a manierei de a obține cutare sau cutare echilibru, a alegerii cutărui sau cutărui ton ».

La primitivul care este Henri Rousseau în viața lui de toate zilele, artistul izbucnește cu o forță neprevăzută. I-a spus unui prieten: « Nu eu pictez, ci un altul care mi ține mîna ». Acest altul îl face să trăiască propriile lui vrăjitorii cu o asemenea intensitate, încît e cuprins de teroare în timp ce pictează o vînătoare de tigri. Cînd aceste viziuni stranii îi năpădesc micul atelier, se simte sufocat și se repede să deschidă fereastra spre a alunga mirezmele înăbușitoare ale junglei și duhoarea sălbătăciunilor.

Apollinaire, cu pasiunea lui pentru insolit și pentru destinele ce ies din comun, descoperă bîrlogul modestului pensionar și se invită la ceea ce Rousseau numește ceremonios « seratele » lui. Îi aduce cu sine pe Picasso și pe Fernande. Deoarece încăperea e mică, Rousseau a așezat scaunele unul lîngă altul și i silește pe oaspeți să se așeze de cum au sosit. Pe scaune stau țepeni vecini din cartier, brutari, băcani, măcelari în haine de sărbătoare. Printre ei se amestecă pictori și poeți ca Delaunay, Max Jacob, Duhamel. Rousseau deschide serata printr-o arie cîntată la vioară și cere invitaților să și dea fiecare contribuția sa artistică: fie un cîntec, fie un lung monolog. Fernande îl descrie încîntat de această serată, care, în inima Parisului, amintea viața provincială de altădată și repetînd mereu cît de reușită era.

Omul este un tandru, cu inima însetată de gingășie. A fost însurat de două ori, și-a condus la groapă cele două soții, și cu toate că nu s-a bucurat de fericirea conjugală, nu aspiră decît să se recăsătorească. « Se poate încă iubi, la vîrsta mea, fără să devii ridicol, îi mărturisește Fernandei. La vîrsta mea ai mai multă nevoie ca oricînd să îți încălzești inima și să știi că nu vei muri singur și că o altă inimă bătrînă te va ajuta să treci dincolo. » E îndrăgostit din toate fibrele lui sufletești de logodnica sa, dar Léonie nu vrea să se mărite cu el fără consimțămîntul tatălui ei, iar tatăl ei, în vîrstă de optzeci și trei de ani, găsește că logodnicul e prea bătrîn pentru dînsa, cu toate că și ea are cincizeci și nouă de ani. Această înduioșătoare comedie de mici burghezi se transformă în dramă. Îndepărtat, respins,

Rousseau, descurajat de viață și de arta sa, moare, ca un poet romantic, cu inima zdrobită, sau mai curînd fiindcă nu mai voia să mai trăiască; moare, așa cum se temuse atîta, singur, la spital, în 1910.

Este cu deosebire naiv în relațiile cu lumea. Îi vine greu, aproape imposibil, să refuze un serviciu care i se cere, după cum nu poate să-și contrazică niciodată un interlocutor. Un bine făcut unui escroc într-o afacere cu cecuri fără acoperire îl aduce în fața judecătorului, atît de abătut și atît de vizibil nevinovat și inofensiv, încît este achitat pe loc.

Latura descumpănită și grotescă a omului, care se întîlnește adesea și în pînzele lui, avea să-i înșele chiar și pe cunoșcători asupra valorii artei sale. Cînd, după moartea lui, Uhde publică o prezentare pentru expoziția sa, un critic de artă francez scria: « Se pare că Henri Rousseau e foarte prețuit în Germania și în Rusia. Tot ce se poate. Dar noi sîntem în Franța și, din fericire, francezi ». Această notă de xenofobie ce transpare din cînd în cînd în Franța, în momentele de lipsă de înțelegere, apare cu totul nelalocul ei cînd se aplică unui om ce încarna în viața lui pe micul burghez francez și a cărui artă e creată din visuri înalte. Uhde povestește cu resemnare: « Îți puneai în joc cîntecul și numele, treceai drept un prost sau un impostor cînd intervineai pentru el sau pentru Picasso ».

Înainte de a muri, bătrînul solitar cunoscuse totuși ceasul său de glorie. O datoră sincerității sau spiritului de mistificare al lui Picasso? Ori poate gustului pentru glume grozave al lui Guillaume Apollinaire, care își bătea joc de mitomania altora parcă ironizînd-o pe a sa proprie? Unul din martorii acestei aventuri scria mai tîrziu: « Apollinaire, care-l lansă, sedus în taină de poezia bonomului personaj, dar amuzat de latura lui rudimentară, îl prezintă în chip de maestru, ca să facă haz, însă farsorul se văzu în curînd, cu satisfacție, înșelat el însuși ».

Banda era « încîntată să glumească pe seama vameșului », notează Fernand. Spiritul de mistificare plană, evident, asupra hanchetului organizat, se pare, mai degrabă la Picasso, decît de către Picasso, în onoarea lui Rousseau și a tabloului cumpărat de tînărul artist. Puține evenimente din accea vreme, din indiferent ce domeniu al

vieții, au fost evocate de atîția martori importanți și cu atîtea amănunte, cum a fost evocat acest banchet. El a fost pregătit cu multă grijă, ca pentru a înfrumuseța o glumă năstrușnică.

Jerbe de frunze mascau stîlpii și grinzile atelierului, altele atîrnau în ghirlande din tavan. În fața ferestrei fusese înălțat un fel de tron pentru invitatul de onoare, un scaun așezat pe o ladă mare, în fața unor drapele și lampioane. Pe o banderolă lată scria: «Onoare lui Rousseau».

Fernande, părăsind indolența ei obișnuită, se complăcea în rolul de amfitrioană. Ea pomenește de tot ceea ce pregătise, cu mult înainte, pentru ospăț: o imensă cantitate de orez à la Valencienne, a cărei rețetă o învățase în timpul șederii ei în Spania, apoi o serie de mîncăruri comandate la Félix Potin. O scîndură lungă este pusă pe capre, în chip de masă; scaunele, vesela, farfuriile mari și mici, paharele groase, tacîmurile din cositor au fost împrumutate de la Azon, binevoitorul lor birtaș.

Invitații se întîlnesc la cîrciuma din strada Ravignan. În afară de «banda lui Picasso», sînt invitați Leo și Gertrude Stein, care o aduc cu ei pe tînăra prietenă a Gertrudei, proaspăt debarcată la Paris, despre care Picasso spune că are picioare mici ca o spaniolă și că poartă cercei la urechi ca o gitană; sub numele acesteia Gertrude Stein va scrie mai tîrziu, cu ingeniozitate, povestea propriei sale vieți, sub forma unei așa-zise *Autobiografii a Alicei Toklas*, căreia îi atribuia prospective observației, scrutarea ei nemiloasă și totodată duioasă, ba chiar felul ei de a vorbi în care, pe lîngă multă indulgență, scînteiază un umor personal, mușcător, bufon, umor negru adesea, însă păstrînd, chiar în întepături, un ton de candoare, melodios.

Invitații, strînși la cîrciumă în așteptarea lui Guillaume Apollinaire plecat să-l aducă pe Rousseau, se delectează, în chip de aperitiv la banchet, s-o îmbete pe Marie Laurencin, care tocmai își făcea debuturile în lume. Sub înrîurirea alcoolului, cu care nu este deprinsă, tînăra fată se exhibează într-un fel de dans ritmic, bălăbănindu-se pe picioare, bîjbîind prin aer cu brațele ei lungi și subțiri. Deodată, Fernande dă buzna înăuntru, încruntată și neliniștită: Félix Potin n-a trimis mîncărurile

comandate. Alice Toklas, cu felul ei practic de americană, sugerează să se telefoneze la magazin. Dar pe atunci era greu să se găsească un telefon, în cartier puțini negustori aveau așa ceva, iar când, în sfârșit, Fernande, agitată, izbutește să ia legătura cu magazinul, acesta era închis. Mîncarea va fi adusă abia a doua zi la prînz. După ce și recăpătă însă, nu tocmai ușor, oarecare liniște, Fernande își amintește că pregătise o asemenea cantitate de orez, încît va putea ajunge să sature cu ea toată lumea. Se mulțumesc să mai culeagă ceea ce mai găsesc prin prăvăliile și cofetăriile din cartier. Fernande își regăsește demnitatea de stăpînă a casei, protestînd cu vehemență împotriva stării în care băieții au adus-o pe Marie Laurencin, care, tîrîtă pînă la casa din capătul străzii Ravignan, nu se mai poate ține pe picioare și se prăbușește pe divan peste prăjiturile depozitate acolo. Rousseau își face o intrare solemnă împreună cu Apollinaire. Văzînd toate pregătirile organizate în cinstea lui, îl podidesc lacrimile. Va sta, grav și emoționat, pe tronul ridicat pentru el, sub banderola scrisă. Bea, și el, mai mult decît îi e măsura și cade într-o dulce somnolență. Dintr-o dată întreaga colină la Butte află că la Picasso se sărbătorește un mare eveniment. Frédé apare în tovărășia măgarului său credincios, niște cîntăreți ambulanți, italieni, încearcă să pătrundă și ei, dar Fernande le barează drumul, făcînd apel la cei mai vînjoși dintre invitați. «După masă, aproape întregul Montmartre defilă prin atelier», își amintește ea. Fernande își amintește mai ales de cei care șterpeleau fursecurile, înfundîndu-le în buzunare sub privirile muștrătoare ale stăpînei casei. Intrușii izgoniți, seara capătă aspectul artistic atît de drag invitatului de onoare. El însuși cîntă o bucată la vioara pe care a avut grijă s-o aducă cu sine: este cîntecul lui preferat, cu toate că nu se potrivește de loc cu împrejurarea: *Vai, vai, ce rău mă dor dinții...* Marie Laurencin, trezită de ospăț și de prezența ce-o fisticea a lui Apollinaire, cîntă cu vocea ei caldă și dulce vechi melodii normande învățate de la mama ei:

*Adio banii mei strînși rînd pe rînd,
Bănișorii pustriciei mele
Se risipesc acum în vînt...*

Petrecerea atinge punctul culminant, prin omagierea Vameşului. André Salmon, pe atunci foarte pirpiriu, cu părul lui blond, se urcă pe masa al cărei echilibru e nesigur, recită un poem şi propune un toast în onoarea lui Rousseau. Paharul mare pe care-l goleşte dintr-o dată pare să-l dea gata; complet beat, e cuprins de o furie bătăuşă şi cei mai puternici din jur îl scot cu mare greutate din încăpere şi-l închid într-o cameră alăturată, fostul atelier al lui Van Dongen, pus de ocupantul actual la dispoziţia lui Picasso, ca vestiar pentru doamne. În zori, Salmon e găsit dormind liniştit pe divanul din atelier, cu o cutie de chibrituri sfărâmată în bucăţele, lângă el, şi cu pălăria nouă a Alicei Toklaş, căreia îi rosesse garnitura.

Ceara lampioanelor începe să se topească, revărsându-se în mari lacrimi fierbinţi pe ţeasta lui Rousseau, care le suportă însă cu stoicism, spre a nu tulbura farmecul momentului, şi picăturile se îngămădesc pe creştetul sărbătoritului, formînd acolo o mică excrescenţă, ca tichia unui clown.

Unul dintre invitaţi improvizează un cîntec de circumstanţă:

*Vajnica natură
E în stare s-o
Transpună în pictură
Penelul lui Rousseau.*

Asistenţa ţine veselă isonul:

..... s-o
*Transpună în pictură
Penelul lui Rousseau...*

Petrecerea ajunge la apogeu. Guillaume Apollinaire, solemn şi impresionant, rosteşte un toast în cinstea invitatului. Recită un poem, improvizat, spune el, dar probabil pregătit mai dinainte:

*Ți-aduci aminte, tu, Rousseau, de țara aztecă,
Cu păduri în care cresc manghieri și ananași,
Cu triburi de maimuțe ce zburdă pe potecă
Și cu blondul împărat împușcat de incași?*

Dacă banchetul fusese pus la cale de Apollinaire ca o mistificare, dacă Rousseau își mistificase prietenii prin evocarea unui Mexic legendar, cei doi mistificatori se întâlnesc acum pe un teren fabulos, unde imaginația sfrîntează realitatea:

*Tu ai trăit în Mexic pînzele ce le-ai pictat,
Unde soarele puternic se prelinge galeș
Printre trunchiuri de banani, iar tu, dintr-un brav soldat,
Ai devenit, amice, un cumsecade vameș.*

Apollinaire recită prost propriile sale versuri, le cîntă mai mult, dar în noaptea tîrzie acest cîntec scandat corespunde cel mai bine cu sentimentele convivilor. După evocarea necazurilor ce s'au abătut asupra vieții particulare a lui Rousseau, Apollinaire cîntă bucuria ceasului de față:

*Strînsu-ne-am aici cu toții ca azi să te slăvim;
Acele vinuri bune ce în cinsteași Picasso
Ni le oferă darnic, pîn-la fund să le sorbim,
Strigînd din toată inima: « Trăiască Henri Rousseau! »*

Întregul Bateau-Lavoir părea că se cutremură la strigătele de ovație, Rousseau plînge de fericire. Apoi, curînd, adoarme din nou, sforăie încet, se trezește iar, vrînd parcă să nu piardă nici o clipă din aceste ceasuri de neuitat, și nu sare de pe tronul lui decît în momentul cînd marele lampion a luat foc deasupra capului său. În zori, Gertrude Stein și fratele ei îl duc cu trăsura pe Rousseau, extenuat, în depărtata lui mahala.

Mult timp după aceea s'a vorbit despre banchetul de la Picasso. Unii pomeneau de el cu indignare. Derain spunea: « Dacăi așa, să slăvim un c... » Totuși, nimic nu l'a determinat pe Rousseau să se îndoiască de buna credință și de seriozitatea lui Picasso. Se spunea că gusturile lui pentru o artă primitivă îl făceau să-l admire pe Bouguereau, însă el numai în Picasso își recunoștea un egal. l'a declarat o dată, plin de naivitate și mîndrie: « Noi doi sîntem cei mai mari pictori ai vremii noastre, tu în genul egiptean, eu în genul modern ».

Banchetul Rousseau este focul de artificii prin care se încheie o parte a vieții de boemă din la Butte și o parte a vieții lui Picasso. Este totodată ultimul său efort de sociabilitate. « Picasso primea, sau mai exact îngăduia să-i vină oaspeți în casă », afirmă Salmon. De aici încolo, nu mai îngăduie, sau o îngăduie din ce în ce mai puțin. Dacă în clipele grele ale vieții a simțit nevoia să fie apreciat, marele lui orgoliu înăscut acceptă acum admirația ca un lucru ce i se cuvine, dar de care se plictisește repede, ca de o prea evidentă banalitate. O dată cu celebritatea pe care o cucerește în ochii adevăraților cunoscători și ai inițiaților, este acoperit de acea faimă de falsă glorie care face din el un obiect de curiozitate. Curiozitatea din la Butte, deocamdată, înainte de a deveni fenomenul mondial spre care se îndreaptă cu orice prilej razele tuturor proiectoarelor. Într-o zi, un grup de tineri pictori germani îl recunoaște pe Picasso în localul « Lapin agile ». E sărbătorit de ei, e purtat în triumf prin place du Tertre. Ovațiile se prelungesc. Răbdarea, pe care natura i-a insuflat-o cu măsură lui Picasso, se termină deodată. Artistul, obsedat de opera lui, are mai mult ca oricând nevoie să fie lăsat singur. Necunoscuții gălăgioși îl scot din fire. Cum purta totdeauna un revolver la el, îl smulge din buzunar și trage în aer. « Într-o clipă, piața se goli. Nemții au rupt-o la fugă și n-au mai dat mult timp pe acolo », povestește Fernande.

Dispoziția lui sumbră este totodată aceea a unui om îngrijorat de sănătatea lui. E în natura sa o înclinare către ipohondrie, sau mai degrabă o asemenea nevoie de a se ști totdeauna teafăr, în plenitudinea forțelor sale, încât e gata să exagereze orice slăbiciune fizică. « Începuse să se teamă din ce în ce mai mult de boală », notează Fernande. Se credea tuberculos. Dimineața era zgâlțâit de tusea aceea insistentă a fumătorilor. « Se nelișiștea de orice și pentru te miri ce. » Căuta să vadă dacă nu scuipă sânge. Într-o noapte i se rupse o mică venă. Alergă îngrozit la André Salmon. Fu chemat un prieten doctor. Acesta îl liniști, rîzînd. Dar Picasso nu-și alungă îngrijorarea.

În nelișiștea ce pune stăpînire pe el era și un fel de nerăbdare, ce-i amintea de opera abia începută și căreia i se consacra în întregime. Mai gravă decît temerile

de o tuberculoză imaginară este o afecțiune la rinichi de care începuse să sufere. Se supune unui regim sever. Nu bea decât apă minerală sau lapte, mănâncă făinoase fără sare, legume, pește, orez cu lapte. « Pesemne că acest regim îl face să fie ursuz », își spune Fernande, în insensibilitatea ei de om sănătos. Iar Max Jacob, văzându-l urmînd această cură de condamnat, nota: « Stoicismul lui este imaginea întregii lui vieți ».

În acest an 1908, Picasso face o cunoștință de o mare importanță pentru el. Apollinaire, neobosit făuritor de prietenii între oameni, îl prezintă pe Georges Braque. Acesta e cu un an mai mic decât Picasso. Fernande îl descrie: « Cap mare de african alb, umeri și grumaz de boxer, față negricioasă, păr negru încrețit, mustață rasă ». Braque pare a-și accentua asprimea trăsăturilor printr-o brutalitate adesea căutată a gesturilor, prin inflexiunile grosolane ale vocii.

Braque nu e pregătit să se apropie dintr-o dată de Picasso. El este, prin temperamentul lui ponderat, ostil oricărui exces. Se alăturase fovilor expunînd la Salonul din 1905, poate mai mult de dragul prietenului său din Havre, Othon Friesz, decât din dorința de dezlănțuire picturală. Este, de fapt, mai nuanțat decât prietenii lui, chiar în formele violente și îi va fi mai ușor să se desprindă repede de curent. E în el o circumspecție de artizan, datorită începuturilor lui, uceniciei făcută la un decorator, fapt ce-i va permite să-și construiască revoluția sa picturală pe baze solide, așa cum se ridică o schelărie. Adeziunea sa la optica lui Picasso se face cu multă reticență. Nu-i place deformarea trăsăturilor în *Domnișoarele din Avignon*, mai ales ciocul acela înfipt în mijlocul feței celor două femei din partea dreaptă a tabloului. Oricît iar explica Picasso cu încăpăținare: « Dar așa arată un nas . . . », el dă, sceptic, din cap, fără a se lăsa convins. « Cu toate explicațiile tale, pictura ta e ca și cum ai vrea să ne faci să mîncăm fitil și să bem petrol, ca să scuipăm foc. ».

Dar, dacă sensibilitatea e mai puțin spontană, de îndată ce e convins, convingerea sa e totală. Cu un an înainte, pictase la Estaque, sub soarele puternic din Sud, niște peisaje în care se manifesta fățiș influența lui Cézanne. Tabloul trimis la Salonul Independenților este prima pînză importantă înfățișată marelui public în care se

oglindește viziunea plastică exprimată de Picasso în *Domnișoarele din Avignon*. După Fernande, acest tablou pare a fi fost făcut în secret, și Braque pare a nu fi vorbit nimănui, nici chiar lui Picasso, despre lucrarea sa, și despre intenția de a o expune. « Picasso a fost puțin indignat », notează Fernande. În amintirile lui Max Jacob transpare jena produsă de acest incident, dar care n-a fost decît o neînțelegere trecătoare: « Braque fu acela care expuse primul tablou cubist, și n-are rost să intru în amănunte cum a ajuns el să facă acest lucru ».

În cronică publicată în *Revue des Lettres et des Arts*, la 1 mai 1908, Apollinaire, viitorul crainic al acestei arte noi, scria, încă destul de timid: « Marea compoziție a dlui Georges Braque mi se pare efortul cel mai nou din actualul Salon. Să nu ne oprim la expresia sumară a acestei compoziții. . . Știința construcției ridică în fața pictorului multe probleme încă nerezolvate. Dl. Braque a atacat cu curaj unele din ele. . . » În vara lui 1908, în timp ce Picasso interpretează în felul său masele verzi ale pădurii din Halatte, Braque revine la Estaque și privește cu un ochi nou peisajul ce-i este familiar. Din șase tablouri pe care le trimite, la întoarcere, la Salonul de Toamnă, două sînt respinse de juriu. Înfuriat de acest refuz, Braque le retrage și pe celelalte. După Uhde, Max Jacob este acela care, în prezența lui, i-ar fi spus lui Picasso, privind un mic peisaj de Braque: « N-ai observat că de la o vreme Braque introduce cuburile în pictura sa? » După Kahnweiler, Louis Vauxcelles ar fi vorbit pentru prima dată de « cuburi », în cronică despre expoziția lui Braque, organizată la galeria din strada Vignon în noiembrie 1908, al cărei catalog a fost prefăcut de Guillaume Apollinaire, și de « cubism peruvian », în legătură cu lucrările trimise de Braque la Salonul Independentilor în 1909. Înregistrat ca un mic debut senzațional, consacrarea cubismului s-a impus în mod treptat în atenția publicului, astfel încît martorii evenimentului se contrazic între ei cu bună credință. Ceea ce pare însă sigur este că acest nume a fost « născocit de un adversar, întocmai ca și impresionismul sau realismul lui Courbet », după cum spune Kahnweiler și, adaugă el cu finețe, făcînd aluzie la

sintetism, la futurism, la nabiști etc.: « Mișcările care își caută ele însele un nume își trădează fie caracterul lor artificial, fie supunerea la voința unui șef ambițios ». O denumire nouă s-a născut deci, și a avut loc o întâlnire care, în pofida neînțelegerii de care vorbesc cei din preajma lui Picasso, se transformă într-o strânsă colaborare. Întâlnirea cu Braque este cu atât mai importantă pentru el cu cât, în ciuda renumelui său crescând, Picasso a rămas foarte solitar în țelul lui artistic. În tablourile pictate în cursul iernii și primăverii din 1909, accentuează simplificarea formelor, reducerea lor la planuri geometrice. De la naturile moarte, ce nu sînt lipsite de analogie cu plasticitatea limpezită a celor pictate de maeștrii primitivi, trece la *Ibricul de cacao* din primăvara lui 1909 (colecție particulară), unde obiectele rotunde se descompun în unghiuri abrupte. În *Natură moartă cu pîini* (colecție particulară, Paris), tendința formelor spre cristalizări romboidale este încă și mai pronunțată.

Dar această orientare nu e singura. Ca și cum Picasso ar ține încă să-și corecteze din timp în timp îndrăznelile, în primăvara lui 1909, el pictează mai multe *Naturi moarte cu compotieră*, unde plasticitatea formelor e obținută printr-o modelare a curbelor, ca în tabloul de la Muzeul de artă modernă din Moscova. Are chiar unele retrageri nete, ca în *Buchetul de flori* de la același muzeu, unde sertarul mesei tras în afară, cu butonul și marginea sa sînt redată aproape realist, într-o stilizare în care persistă arabescul și curbura suprafeței. Aceste naturi moarte se pot asemăna cu amestecurile de culori făcute de un pictor pe paleta sa în vederea unei încercări definitive spre care se îndreaptă treptat. În tratarea corpului omenesc rupțura cu trecutul este și mai evidentă, ca și cum această interpretare n-ar tolera jumătăți de măsură. În *Regina Isabela* (Muzeul din Moscova) costumul arhaic face ca simplificarea să pară și mai izbitoare. Tabloul pare a fi păstrat desfășurarea formelor pe un singur plan, procedeul folosit de tapiseriile medievale, și poate tocmai acest procedeu l-a îndemnat pe Picasso să se inspire dintr-un subiect vechi. Abolirea perspectivei este, într-adevăr, trăsătura dominantă, scopul însuși al cubismului în forma lui definitivă. Picasso și Braque tind încă spre acest scop final, unde

obiectele vor înceta să mai existe în adâncime, cum s'a întâmplat în pictură de la Renaștere încoace, pentru a exista simultan în timp, sub diversitatea aspectelor lor succesive. Dar pentru a face o' operă de novator, trebuie mai întâi să rupă cu o tradiție înrădăcinată, cu deprinderi picturale seculare. Este ruptura ce se produce prin studii mai mult sau mai puțin apropiate în cursul acestui an 1909. Din aplatouri mari, în care fondul se afirmă cu insistență, se desprinde *Regina Isabela* cu capul în formă de ou și cu trăsături abia schițate; un verde aprins domină tabloul, asociat cu un ocră cald și un gri rafinat. Bogăția coloritului se menține încă, ultim vestigiu al trecutului.

În *Femeie cîntînd la mandolină* (Muzeul de artă modernă, Moscova), purpuriul unei draperii constituie fondul pentru un fotoliu și o rochie într-un verde complementar al purpuriului, iar movuri întunecate inundă carnația. Acest tablou este, desigur, cu puțin ulterior *Reginei Isabela*. Deformarea corpului omenesc e aici mai accentuată. Ghiuleaua capului, cu fața cioplită, are drept orice indicații ale trăsăturilor linia piezișă a pleoapei și aceea a gurii abia schițate, dar aceste semne sumare sînt de ajuns pentru a da suprafeței încurbate a figurii o impresie de încordare dureroasă. Tabloul se remarcă prin persistența unei duble viziuni. Fața, mîinile, corpul și instrumentul muzical sînt tratate sculptural, prin mase mari, în timp ce fondul din dreapta, reprezentînd un raft de bibliotecă, precum și detaliile fotoliului în stil Renaștere, cu spătarul drept, introduc o notă realistă, cotoarele multicolore ale cărților fiind reproduse minuțios pînă la a se distinge pe ele nervurile legăturii. Mandolina la care cîntă femeia anunță o etapă nouă. Braque a introdus cel dintîi în tablourile sale instrumente de muzică, într-o vreme cînd nimeni nu făcea acest lucru. Juan Gris spune că ghitara a fost pentru cubiști ceea ce Madona era pentru «primitivi».

Acordul ce se stabilește atunci între Picasso și Braque e cu atît mai decisiv cu cît aventura în care pornesc amîndoi e gîndită de la început ca un efort colectiv. Fapt caracteristic: între 1908 și 1914, Picasso și Braque nu și mai semnează pînzele și desenele decît pe dos, ca și cum ar vrea să și păstreze anonimatul. Va fi o perioadă cînd, într-adevăr, creațiile lor individuale puteau fi

confundate. Aportul adus de Braque lui Picasso va fi acela al certitudinilor ferme și de nezdruccinat. Braque se rezumă în întregime pe sine în această frază pe care a rostit-o mai târziu și care a fost numai decît considerată ca o frază cheie a creației lui: « Iubesc regula care corectează emoția ».

Acest sprijin îi este, fără îndoială, cu atît mai necesar lui Picasso, cu cît cei mai apropiați prieteni ai lui sînt deconcertați, chiar neplăcut surprinși de ultimele lui lucrări. « Atelierul lui, scrie Mahaut, devenise un fel de laborator, unde el caută, construiește și creează, cu răbdare și curaj, ființe care la început, atunci cînd pot fi încă identificate, apar ca niște monștri. Eu însumi îmi amintesc că, la începutul căutărilor lui, în perioada lor cea mai ingrată, mă uitam cu nostalgie la un portret de femeie, ce se afla încă pe un perete în atelierul lui, și care fusese desenat mai înainte cu farmecul misterios și tulburător al unui da Vinci. » Cu sinceritatea lui francă, Manolo îl întreabă, descumpănit: « Ce ai spune dacă părinții tăi ar veni să te întîmpine la gara din Barcelona cu niște mutre ca acestea? »

Picasso era tocmai în ajunul plecării sale în Spania. Cu instinctul lui perfect de a simți ceea ce poate să fie de folos, s'a hotărît să se întoarcă în patrie, într-un moment cînd era încă chinuit de neșiguranța unei duble viziuni. Ca și cum ar avea nevoie să reia legătura cu trecutul său, spre a-l părăsi apoi definitiv, pleacă să-și regăsească prietenul din copilărie, pe Pallarés, la Horta de San Juan, sau Ebro, două numele ce s'a impus mai târziu. Această călătorie se situează la o răspîntie de drumuri. Peisajul din la Horta, probabil fiindcă îi este atît de cunoscut, se descompune și se organizează mai bine în fața ochilor săi. E acolo o lumină ce devine un factor puternic pentru repartiția în mase compacte a elementului « văzut », acea lumină din Sud ce i-a permis lui Cézanne să desprindă esențialul unui peisaj, în dauna aspectului său momentan. Mai e apoi structura particulară a solului spaniol, cu etajarea planurilor, cu locuințele primitive de inspirație arabă, asemănătoare unor cuburi, și cu distribuirea tonurilor, de la ocrul pămîntului pînă la cerul alburui. Picasso, ca și cum s'ar fi temut să nu accentueze prea mult divorțul cu realitatea, a adus cu sine fotografii, făcute de el și de Fernande, ale așezărilor pe care le

pictase. Unele i le oferă Gertrudei Stein, care-i cumpără la întoarcere trei din aceste peisaje. *Rezervorul* este o etajare de cuburi suprapuse, cu toată uscăciunea unei construcții industriale, a unui ansamblu aproape monocrom, unde fondul se afirmă insistent, ca și cum aceste mase grele ar fi transparente. *Uzina* (Muzeul de artă modernă, Moscova) se prezintă în fațete strălucitoare, ce iradiază lumina lor proprie, inerentă obiectului, și care va deveni curînd acea apoteoză a culorii locale, scumpă cubismului. *Case pe colină*, cu tonuri de ardezie sau de bronz, se înalță deasupra arcadelor unui pod și, răspîndind o licărire pe deasupra verdeții, se ridică, asemenea unei formațiuni mineralogice, în suprafețe de cristal, spre un cer învăpăiat în care se reflectă blîndurile accentuate și movurile opace ale pămîntului. Cînd Gertrude Stein agață pentru prima dată aceste pînze pe pereții din salonul ei, toată lumea se scandalizează și se întreabă unde-i peisajul în această aglomerare de cuburi suprapuse. « Dacă le-ați găsi prea realiste, aș mai înțelege obiecțiunile dumneavoastră », răspunde rîzînd Gertrude Stein, care arată fotografiile aduse de Picasso. Ea înțelege că de fapt aici s-a precizat o nouă viziune picturală, « Asta a fost adevăratul început al cubismului », a scris ea mai tîrziu.

Dacă peisajul l-a ajutat pe Picasso să degajeze trăsăturile esențiale ale noii sale optici, aplicarea ei la corpul omesc a făcut ca schimbarea să fie și mai flagrantă. Unul din primele portrete în care figura este descompusă în fațete cu muchii ascuțite este acela al *Fernandei* (Museum of Modern Art, New York). Fața se aseamănă cu un bloc de cristale îmbinate, a cărui alcătuire pare a fi fost făcută la întîmplare. În *Femeie în verde* (colecția Roland Penrose, Londra), pictată în iarna lui 1909, tonalitatea predominantă verde, acel verde albastrui ce persistă în paleta lui Picasso de pe vremea peisajelor făcute în Rue des Bois, alternînd cu ocru, contribuie în a da formelor dispuse în fațete o transparență cristalină, ca și cum privirea ar aluneca în profunzimile unui bizar regn mineral. Faptul cel mai curios este însă că, în ciuda acestei descompuneri, figura rămîne încă o figură omenească, își păstrează chiar asemănarea cu modelul.

Picasso lucrează cu înverșunare în timpul șederii lui la Horta. Ceea ce pentru alții este o « vacanță », pentru

el e o perioadă de activitate intensă. Aceste vacanțe sînt mai ales perioade cînd o transformare, pregătită mai dinainte, ajunge mai ușor la realizare, grație unei deplasări. În afară de o serie de peisaje, pictează la Horta un mare număr de capete și busturi de femei, în care stilul său se precizează, se definește și, definindu-se, se pregătește pentru o nouă depășire.

La întoarcerea în Paris, în cursul iernii, fațetele prin care începuse să construiască figurile și corpurile omenști nu mai formează un bloc compact, neclintit, ci pătrund unele într-altele, par a se desface sub ochii noștri. *Femeia și borcanul de muștar* (Galeria Rosengart, Lucerna) are gura plasată tocmai la capătul de jos al figurii, iar fațetele căzînd îi dau un aer de supărare, subliniat de griurile și brunurile predominante, printre care numai perdeaua verde aruncă o pată de culoare. Tabloul e foarte apropiat de singura sculptură cunoscută a lui Picasso din această perioadă: un cap de femeie, cu obraji scobiți, tivii de muchii ascuțite, tratat în repartiții de umbre și lumini ce dau acestei dezolări a cărnii un aspect mișcător. În acest moment, cînd Picasso caută să exprime noua sa optică, încearcă experiențe multiple, dar, în ciuda unei reușite sigure, expresia sculpturală nu-l satisface. O și abandonează îndată, nu fără o tainică dezamăgire ce-l va face să renunțe pentru mulți ani la sculptură.

În experiențele lui picturale, dezintegrarea formelor se face într-un ritm atît de accelerat încît abia poate fi urmărit. În *Femeie goală* (Muzeul din Moscova), pictată în același an cu *Regina Isabela*, numai verdele fotoliului pare a apropia cele două pînze. Fațetele figurii prăbușindu-se tîrăsc și trăsăturile cu ele, repartizîndu-le într-o dublă împingere, în sus și în jos. Ocrurile tind spre cărămiziu, griurile cu tente mov se înrudesesc cu cele mai prețioase culori ale peisajelor de la Horta.

Cu *Femeie șezînd* (colecția Georges Salles) ia sfîrșit de fapt perioada de tranziție. Corpul omenesc este de aici încolo împărțit în cuburi, ciopîrțit în fațete, antrenat în mișcarea lor vertiginoasă, ca într-o zguduire violentă a caleidoscopului. O nouă estetică picturală s-a născut acum. Vor fi încă la Picasso unele întoarceri, unele reluări, cel puțin parțiale, a vechii lizibilități, dar în curînd însuși acest cuvînt devine în gura lui o injurie, cînd îl aplică

unui pictor. Virtual, ruptura cu reprezentarea directă a realului s-a înfăptuit.

În acest moment de pornire spre noile destine ale cubismului a fost făcut *Portretul lui Georges Braque*, datînd din aceeași iarnă a lui 1909 (colecția Frank Crowninshield, New York). Renegarea formei inteligibile capătă aici forța unui manifest.

Acest moment cînd, împreună cu Braque, pornește la cea mai mare revoluție artistică a timpului nostru, intervine o dată cu una din acele schimbări din viața lui personală pe care întîmplarea, mai mult decît voința sa proprie, o face să coincidă cu un reviriment artistic. Bateau-Lavoir, cu toate vicisitudinile vieții de boemă, aparține unui trecut depășit, și acest trecut se desprinde de el ca un fruct copt. La plecarea sa, în ciuda unei reîntoarceri de scurtă durată, în ciuda prezenței atîtor prieteni care rămîn încă aici, la Butte pare ași fi pierdut atmosfera ei excepțională. Lipsa de confort și pitorescul sînt înlăturate, amîndouă deodată, din viața lui personală. Pentru a accentua, mai mult sau mai puțin voit, contrastul dintre prezentul și trecutul său, Picasso se mută în altă parte, într-un cadru pe atît de banal pe cît de insolit era cel de la Bateau-Lavoir. Casa din bulevardul Clichy nr. 11 este a lui Delcassé, care și locuiește în ea. Atelierul este spre nord, apartamentul spre sud, cu ferestrele către avenue Frochot. Existența precedentă a lui Picasso se mulțumea cu strictul necesar și era legată de atît de puține lucruri, încît la mutare, cînd el și Fernande părăsesc piața Ravignan, tot avutul lor abia le ajunge să mobileze camera pentru servitoare din bulevardul Clichy: o somieră căreia nu se gîndiseră să-i pună picioare, o masă rotundă ce se strîngea după ce mîncau, un dulap pentru rufe, de lemn alb vopsit cu ulei din esență de coajă verde de nuci. Părinții lui îi trimit, în vederea acestei prime instalări mai acătării, cîteva frumoase mobile vechi, cu incrustații. Și tot pentru prima dată în viața lui, Picasso își poate satisface din toată inima plăcerea de a cumpăra mobile și diverse obiecte descoperite în cursul plimbărilor lui prin oraș. Își mobilează camera de dormit cu un pat cu vergele de metal la capete. Sufrageria mică, ale cărei ferestre se deschideau spre copacii din avenue Frochot, e dominată de un mare bufet vechi de lemn de cireș, care ocupă toată lungimea peretelui. În

fiecare colț, mobilele de mahon sînt pline de obiecte de aramă, cositor, faianțe, pe care le cumpără de la negustorii de vechituri din la Butte, în timpul explorărilor lui întîmplătoare. Adesea cumpără un obiect nu fiindcă are neapărată nevoie de el, rareori fiindcă pasiunea de colecționar s-a trezit dintr-o dată într-însul, ci din plăcerea pentru insolit, pentru bizareria unui forme ce i-a atras o clipă privirea, uneori fiindcă prezența unei mobile sau a unui obiect i se pare cu totul de prisos sau nepotrivită cu celelalte. Așa, de pildă, într-o bună zi apărură în casă o mică orgă de mahon, la care nu știa să cînte nimeni, dar care răspîndea un miros de tămîie de îndată ce apăsai pe clape. Mobilele și obiectele stăteau nemișcate la locul lor, încurcînd trecerea, gata parcă pentru o nouă mutare, ca și cum, prin existența lor, puseseră o anumită stăpînire pe proprietarul lor. Acest revoluționar, acest inovator de nelecuit păstra în el o fibră conservatoare moștenită poate de la generațiile înaintașe de oameni chivernisiți. În atașamentul lui adînc pentru vechituri se exprimă probabil o dragoste față de obiectele neînsușite, pe care nu și-a putut revărsa față de ființele umane. Fernande își amintește de o veche cutie de pălării în care el îngrămadise cravate de toate țesăturile și toate culorile și de care, ani în șir, n-a vrut să se despartă. Trăsătură ce surprinde la acest răzvrătit total: Picasso e stăpînit, de asemeni și desigur fără să-și dea seama, de o sete de îmburghezire, de o dorință de a-și fixa în viață temelii solide, chiar dacă el însuși le va doborî a doua zi, acea dorință de normal în anormalul vieții lui, cum atît de subtil o definește un prieten. Fernande pare a fi sesizat și ea, poate cu întîrziere, această anomalie la iubitul ei. « Spiritul atît de neliniștit al lui Picasso, în continuă nevoie de căutare, nu putea evolua decît într-un fel de mediocritate. » O asemenea sete de burghezie și mediocritate la un om care, în aventurile lui creatoare sau afective, calcă totdeauna în picioare orice reguli, este poate o dorință de a se liniști el însuși, de a-și asigura, în acțiunile cele mai îndrăznețe, un minimum de securitate. Unui astfel de conformism liniștitor îi corespunde salonul din bulevardul Clichy, înzestrat cu un pian, instrument absolut inutil pentru un om ce mărturisește singur că nu înțelege muzica, precum și « bona » ce servește la masă în șorț alb.

Regatul său personal rămîne atelierul lui. Aici nimeni nu intră fără învoirea lui. « Nu se mătură niciodată înăuntru, povestește Fernande, iar praful care plutește în cameră și se lipește de pînzele proaspăt pictate îl înnebunește. . . » Acestui domeniu personal îi aparțin și măștile negre pe care le-a agățat pe pereți, între bucăți de vechi tapiserii, îndeosebi o mască de femeie pictată în alb, la care el ține foarte mult. Numai lui îi aparțin, de asemeni, ghitarele și mandolinele, aruncate la întâmplare, și despre care Picasso va spune mai târziu, într-una din obișnuitele lui butade, că mai întîi le-a pictat și numai după aceea le-a cumpărat și le-a privit.

Ceea ce-i aparține cu adevărat, animalele, sînt tot atît de indispensabile pentru el ca și o prezență feminină. În bulevardul Clichy, cățelușă Frika îi ține tovărășie, laolaltă cu trei pisici siameze și o maimuțică, Monina. Neîncrederea lui Picasso, totdeauna gata să se trezească în raporturile cu oamenii, chiar cu cei intimi, cedează numai în fața vietăților lipsite de glas. Pentru a-l cunoaște pe deplin, ar trebui să asști, firește ca martor invizibil, la colocviile pe care le ține el cu animalele lui favorite. Atmosfera deosebită ce domnește în bulevardul Clichy, acea nostalgie a securității în sfîrșit realizată și coexistînd cu contradicțiile proprii lui Picasso, se oglindește în două fotografii făcute la interval de cîteva luni. Într-una, Picasso e îmbrăcat în uniformă de sergent din armata franceză. Uniforma este a lui Braque, care a venit să-l vadă în cursul unei perioade de exerciții militare. Picasso, rămas spaniol în țară străină, nu e amenințat să îmbrace haina militară și n-o va îmbrăca niciodată; pare totuși a fi avut fantezia de a vedea cum ar arăta dacă s-ar supune uneia din servituțile obișnuite ale oamenilor. Așezat greoi pe scaun, cu chipiul înfundat pe cap, pare că și-a pierdut individualitatea. Schițează un suris și abia dacă i se mai zărește o urmă de ironie în privire. Poate că n-a vrut decît să constate ce mai rămîne în om după această pierdere a individualității.

A doua fotografie îl înfățișează așezat pe o sofa de catifea, cu o pisică siameză în brațe. Fața îi e mai rotundă ca de obicei, iar hainele de iarnă îl îngroașă. Imaginea e luată ca spre a immortaliza aspectul unui om ajuns. Nu mai e acel Picasso sumbru sau sardonice, cu care și-a obișnuit prietenii. Pare, dimpotrivă — și în mod neobișnuit —

mulțumit de sine, oarecum ca mîța care probabil toarce sub mîngîierea degetelor lui.

Dar abia cînd va avea o viață înstărită, o siguranță convențională, într-un cadru de mai lungă durată, abia atunci încep pentru Picasso marile aventuri ale artei sale, ca și ale vieții lui particulare.



VIII. CUBISM ERMETIC ȘI PROVERBE ÎN PICTURĂ 1910—1913

«Nu-l țineți de vorbă pe pilot», îi răspunse într-o zi Picasso, plictisit, unui pictor care-l sîcîia într-una cu întrebările asupra izvoarelor inspirației cubiste. «Cînd am început să facem cubism, a declarat el mai tîrziu, năveam nici o intenție de a face cubism, ci de a exprima ceea ce era în noi.» Această schimbare de sensibilitate la care se referă trebuia firește, ca, mai curînd sau mai tîrziu, și sub o impulsune destul de puternică pentru a smulge formele din aservirea lor seculară față de interpretările curente ale realității, să ducă la o întregă autonomie vizuală. Apărătorii acestei autonomii, teoreticienii cubismului, îl invocau cu precădere pe Cézanne spre a justifica îndrăzelile cele mai izbitoare. Dar influența lui Cézanne se oprește, am putea spune, la marginea abisului unde cubiștii au sfărîmat realul. În momentul cînd, după expresia lui Malraux, interogarea ia locul anexării lumii, «Picasso îi succede lui Cézanne».

Prin cubism, viziunea plastică a căpătat o semnificație nouă, s-a îmbogățit cu interpretări atît de neprevăzute, cu o posesiune a unui univers tangibil atît de diferită de tot ceea ce era mai înainte, încît lumea modernă nu și-a mai regăsit niciodată optica sa din trecut. Rațiunile care au determinat alegerea acestei forme de expresie deosebită au rămas, totuși, nelămurite pînă în zilele noastre. În prefața la catalogul unei expoziții ce reunea lucrări din ceea ce s-a numit mai tîrziu «epoca eroică a cubismului», Waldemar George a subliniat astfel

nașterea misterioasă a fenomenului: « S-a scurs o jumătate de secol, sau aproape, de la întronarea lui. Și, totuși, el scapă oricărei definiții. Se duc încă discuții în legătură cu originile sale. Multă vreme nu s-a văzut în el decît o alegere arbitrară, o voință de scandal deliberat. Într-un articol de epocă se putea citi: „Cubiștii sînt niște tineri farsori, discipoli ai lui Picasso, care era un colorist înzestrat și este astăzi un scamator tot atît de înzestrat”. Cei mai serioși critici de artă se întrebau laolaltă cu Vauxcelles: Ce urmărește oare mișcarea asta cubistă? Este ea începutul obscur a ceva nou? Sau este — așa cum îmi vine să cred — o avortare? »

Atacurile împotriva cubismului nu întîmpinau nici o greutate în alegerea mijloacelor lor, ele exploatau originea străină a lui Picasso și a admiratorilor lui. Animat de un naționalism furibund, Paul Sérusier, teoreticianul nabiștilor, scria la începutul lui 1915: « Acum, cînd contrafacerea kubistă e pe cale de a se prăbuși, cred că ne va fi îngăduit să facem geometrie plană, simplă, într-un spirit de limpezime și claritate creștină și franceză ». Chiar după ce toate vîltoarele s-au potolit și cubismul s-a clasat ca un capitol în istoria artei, reaua credință n-a dezarmat. Jules Romains afirmă că « activitatea lui Picasso nu e decît o continuă impostură și cubismul lui ne injectează cu iluzii ». Paul Valéry, în clasicismul lui instinctiv, a stigmatizat, fără a-l numi pe Picasso, acea curioasă înclinare pe care ne-am însușit-o de a socoti drept mediocru orice artist care nu începe prin a șoca și prin a nu fi îndestul de înjurat și de beștelit. Vorbind despre ultima lui expoziție de la Paris, din vara lui 1955, François Mauriac scria: « În fața lui Picasso n-am putut să înlătur niciodată evidența contradictorie a geniului și a imposturii . . . Totdeauna am impresia de a asista la atentatul unui vrăjitor perfid, săvîrșit cu o ură aproape supranaturală împotriva chipului omenesc; ceva mai mult încă, împotriva a ceea ce reflectă chipul omenesc: sufletul ».

René Huyghe scrisese, totuși, cu mult înainte: « Fericite acele suflete simple care sînt convinse că o farsă a putut să alimenteze viața spirituală a artiștilor din rîndul cărora mulți se situează printre gloriile cele mai strălucite ale timpului nostru ».

Unii pictori cubiști i-au contestat lui Picasso calitatea de pilot, subliniind, ca Albert Gleize, eforturile independente ale grupului lor care viza aceeași transformare plastică; dar Picasso e acela care se afla totdeauna în fruntea luptei, care a suportat focul încins al atacurilor, ce se întindeau de altfel și mai mult cu fiecare schimbare a manierei lui și o taxau de impostură.

Numai umorul lui Picasso făcea față acestei suspectări permanente a seriozității efortului său. Cocteau povestește o întâmplare savuroasă în această privință. Într-o zi, prin 1919, o frumoasă americană, dornică să se instruiască în felul lacom al naivilor, și care lua la Paris « mii de lecții », îi cere să o inițieze în cubism și să o ducă la atelierul lui Picasso. « Am refuzat, știind că lui Picasso nu-i plăceau astfel de vizite și cunoscând primirea pe care le-o rezerva. O primire amabilă, plină de ură, și, convins că explicațiile sînt de prisos, el dădea din cap cu îngăduință la fiecare din grosolăniile pe care elegantele noastre le debitau totdeauna pe seama artiștilor. Într-o bună zi, americana mea îmi spuse triumfătoare că fusese condusă la Picasso de către Zuloaga. „Ei bine? Și?” Zuloaga e unul dintre cei mai vechi prieteni ai lui, iar între prieteni nu mai pot avea loc ascunzișuri. Pictorul a mărturisit totul. — Ce anume? — Că întreg cubismul său e o farsă. L-am întrebat dacă vorbește serios. Mi-a răspuns că nu voia să se distreze mai mult timp pe seama unei persoane atît de frumoase și de inteligente . . . »

La polul opus al superficialității și scepticismului se plasează interpretările datorate în cea mai mare parte admiratorilor fervenți ai lui Picasso, grăbiți să dea operei sale un substrat științific. S-a mers pînă acolo încît Princet, funcționar la o societate de asigurări și care locuia de asemeni la Bateau-Lavoir, a fost declarat părintele spiritual al cubismului, omul care l-ar fi inspirat pe Picasso în căutarea unei concepții noi despre univers. Picasso s-a ridicat totdeauna cu vehemență împotriva oricărei explicații bazată pe elemente străine artei lui. « Matematica, trigonometria, chimia, psihanaliza, muzica și mai știu eu ce au fost puse în legătură cu cubismul pentru a-i da o interpretare mai plauzibilă. Totul însă nu e decît literatură, ca să nu spun un nonsens, ducînd la cele mai rele rezultate, deoarece oamenii au fost

orbiți de teorii », a declarat el în 1923. Lui Picasso îi repugnă să vadă cubismul redus la o experiență de laborator.

Martorii din acea epocă, prietenii lui Picasso, sînt de acord în a-i imputa lui Guillaume Apollinaire o înțelegere inițial greșită. Acesta ar fi consemnat — după mărturisirea lui Kahnweiler, nu la Picasso, ci în discuțiile de la cafenea, la Azon sau în altă parte — vorbele cubiștilor minori care parafratau « în chip mai mult sau mai puțin fericit, rarele cuvinte ieșite din gura șefului de grup, care . . . nu discuta niciodată și nu scria nimic, în acea vreme ». El folosea îndeosebi, după Zervos, afirmațiile lui Juan Gris, « al cărui spirit înclinat către matematici își luase ca sarcină să studieze științific arta în vederea unui scop estetic ».

Asemenea interpretări erau periferice în fond și, după Picasso, ele nu acordau un loc destul de mare instinctului. Această primă epocă, ce începe de fapt în 1910, cînd cubismul capătă adevărata lui configurație, a rămas în amintirea lui Picasso ca aceea a unei neîntrerupte autodepășiri: « Noi lucram cu entuziasm pe atunci și, chiar dacă nu era vorba de altceva, asta este esențialul; cu atît mai mult cu cît ne luam în serios strădaniile, căci ne înhămam la ele cu trup și suflet ».

Este una din rarele perioade ale vieții lui — și poate singura — cînd Picasso spune, cînd poate să spună: « noi », vorbind de un efort creator. Acest semn de modestie deliberată arată măsura înverșunării cu care el continua despuierea realului spre a ajunge la ceea ce este pentru dînsul « adevărul pur, fără înfumurări, fără scamatorii, fără șiretlicuri ». Tensiunea în care se făurea atunci o operă comună era atît de puternică, desprinderea de ceea ce era obișnuit atît de completă, încît se simțeau, el și cu Braque, rupți de restul lumii, aidoma unor exploratori de continente noi, și, ca și aceștia, foarte conștienți de ceea ce se întîmplă cu ei, ca și de propria lor onestitate. În tablourile cubiste din această vreme se distinge, în afara sau pe deasupra unei revărsări vizuale, o atmosferă rarefiată, un climat de austeritate. « Ne dezvăluisem atît de mult de modurile de expresie cunoscute și prețuite pînă atunci, încît ne simțeam la adăpost de orice bănuială că am nutri anumite gînduri interesate », avea să spună Picasso mai tîrziu. Pentru a

păstra adevărata semnificație a efortului lor, ei caută să facă, amîndoi, de aici încolo, o pictură atît de asemănătoare, încît mai tîrziu, afirmă Zervos, șovăiau ei înșiși să-și recunoască fiecare lucrările proprii. Această disciplină e dobîndită însă cu prețul unor renunțări dificile, impuse divergențelor innăscute ale caracterelor lor, care, în ochii inițiaților, persistă totuși. « În timp ce un profan se putea înșela privind aceste rezultate aproape identice, scria Uhde, eu îmi dădeam limpede seama că firea lor îi îndrepta spre ținte diferite. Temperamentul lui Braque era luminos, măsurat, burghez; al lui Picasso, sumbru, excesiv, revoluționar. » Într-o zi, aceste divergențe funciare aveau să se dea pe față și să ducă la o ceartă, violentă ca toate certurile de familie, dar ziua aceea era încă departe.

Istoria cubismului se descifrează cel mai bine prin marile portrete pictate de Picasso în acest an 1910, deoarece sensul veritabil al experiențelor sale se precizează în interpretarea dată de el figurii omenești. În cursul primăverii, face *Portretul lui Wilhelm Uhde* (colecția R. Penrose, Londra). La prima vedere, tabloul pare o năruire de prisme ce năpădește întreaga pînză. Extraordinar este însă faptul că prin această zdrobire a materiei portretul rămîne ciudat de asemănător. O asemănare fizică surprinzătoare pentru toți cei care l-au cunoscut pe Uhde, și de asemeni o revelație a caracterului său prin capul acela alungit, prin ochii prea apropiați, prin gura mică, abia schițată, însă atît de exactă în ceea ce ea avea afectat; se ajunge chiar la redarea ținutei de toate zilele a modelului, prin indicarea gulerului tare al unui bărbat cu maniere alese. E posibil ca obișnuirea privirii cu modelul să-și fi spus aici cuvîntul, dar revăzînd după mulți ani acest haos caleidoscopic ești frapat de felul cum el transmite distincția omului, pînă și tenul lui pal, evocat prin griuri și galbenuri decolorate.

Acest portret a fost pentru Picasso plata unei datorii de recunoștință față de un admirator fervent care, cel dintîi, a vorbit despre el în străinătate și l-a pus în legătură cu cumpărători germani, ca Alfred Flechtheim de pildă, marele negustor de tablouri din Berlin. Picasso i-a dăruit acest tablou lui Uhde, primind de la el, în schimb, o mică schiță de Corot, un cap de fetiță, ce figurează la loc de cinste în bulevardul Clichy. Un alt portret

cubist din același an este cel al lui *Ambroise Vollard* (Muzeul de artă modernă, Moscova). Și acesta este de o asemănare izbitoare, atât de convingător încît repartiția în fațete pare să scoată la iveală, ca printr-o luminare din interior, frământarea ce se petrece sub fruntea înaltă și bombată, să dezvăluie taina de sub pleoapele somnolente și acea stare de veghe posacă exprimată de suprafețele largi ale obrazilor, de nasul ca de calmuț, de trăsătura dreaptă a gurii mari; totul, scăldat într-o lumină artificială de ocru și de gri, ce dă acestei bizare înfățișări reliefuri ei cel adevărat.

Picasso petrece vara anului 1910 la prietenii lui, Pichot, în Spania, la Cadaqués. Perioada vacanțelor, contactul cu solul spaniol, acționează din nou asupra lui în același fel: prin precipitarea unei experiențe împlinite, prin clarificarea intențiilor proprii, duse mai departe pe drumul apucat mai dinainte. Dezintegrarea formelor se continuă, în mod metodic, prin fărîmîțarea întregului spațiu pictural și repartiția trăsăturilor. Încă din primăvara ce precede această călătorie datează un desen în cărbune, vestitorul seriei de femei goale ce vor fi pictate la Cadaqués: prăbușiri de dreptunghiuri și triunghiuri ce se suprapun unele peste altele de-a lungul pînzei lungi, ca țiglele pe un acoperiș (vezi tabloul din colecția Meric Gallery). Acest desen reprezentînd un trup de femeie goală, construit din planuri geometrice, avea să fie expus în aprilie 1911, împreună cu alte optzeci de desene și gravuri de Picasso, de către Alfred Stieglitz, dinamicul promotor al artei noi în Statele Unite, în galeria sa din New York. Această primă expoziție personală a lui Picasso în America produse un adevărat scandal. Indignarea și zeflemeaua luară desenul amintit mai sus drept țintă a atacurilor, botezîndu-l « scara de salvare » (*fire escape*).

La jumătatea drumului dintre această transpunere a realului și pierderea completă a identității lui, se situează *Fata cu mandolină* (colecția R. Penrose, Londra). Aici, epurarea geometrică mai păstrează încă ceva din grația blondă a trupului feminin, cu rotunjimea unui sîn tînăr ridicîndu-se din mijlocul prismelor colțuroase, și rafinamentul unei tonalități sidefi.

În lucrările executate la Cadaqués se desăvîrșește la Picasso ruptura definitivă cu facilitatea lecturii picturale.

Atunci începe perioada cea mai ermetică a artei sale. De pildă, *Cîntărețul la ghitară* (colecția André Lefèvre, Paris) cu forme îmbucătățite și repartizate cu o asemenea vigoare, încît nu mai rămîne nimic din aspectul lor familiar cear putea îngădui să se reconstituie un ansamblu inteligibil. Doar cîteva puncte de reper, cîteva atribute figurative îl ajută pe spectatorul dezorientat să se mențină pe calea cea bună, ca și cum ele i-ar da cheia pentru descifrarea unui rebus.

Toamna, la întoarcerea de la Cadaqués, Picasso pictează *Portretul lui Kahnweiler* (colecția Charles B. Goodspeed, Chicago) care, în comparație cu portretele lui Vollard și Uhde, constituie o înaintare rapidă pe drumul dezintegrării: oglindirea fațetelor copleșește, răstoarnă trăsăturile, răspîndindu-se de-a lungul pînzei. Acest portret cu ceea ce-i mai rămîne din fragmentarea realului, părul împărțit în două de o cărare, o mică mustață îngrijită, pleopa construită ca o deschizătură de sertar, este rezultatul unei laborioase studieri a modelului. «Măa pus să-i pozez de vreo douăzeci de ori», își amintește Kahnweiler.

De fapt, pictorii cubiști pornesc de la o nouă optică a realității. Ei introduc domnia obiectului, nu așa cum acesta se prezintă ochiului omenesc, dintr-un punct de vedere fix, sub aparența sa înșelătoare, ci în existența lui proprie, în multiplicitatea aspectelor sale. Mulți ani aveau să mai treacă pînă cînd literatura va descoperi ca mijloc de expresie simultaneitatea, evident mult mai ușor de realizat prin cuvinte decît prin transpunerea pe o suprafață plană a momentelor de percepții succesive ale aceluiași obiect din spațiu. Concepția portretelor cubiste este foarte apropiată de celălalt mijloc de expresie al literaturii moderne — monologul interior; ființa umană este redată printr-o coexistență de forme, așa cum în literatură va fi redată printr-o coexistență zbuciumată de mișcări emotive, de impresii vizuale, de amintiri și de asociații de idei.

Noua expresie plastică, reducînd un obiect compus din curbe la construcția lui subadiacentă în cuburi sau prisme, face mai dificilă lectura aspectelor sale simultane. Juan Gris, a cărui concepție pur intelectuală a cubismului avea să servească adesea la fundamentarea unei explicații teoretice a artei noi, a numit această prezentare a unui

obiect din diverse laturi — de sus, de jos, văzut transversal sau din interior — « cubism analitic », și definiția a căpătat drept de încetățenire.

La dificultatea interpretării se adaugă ritmul particular al repartiției fragmentelor disperate ale subiectului văzut prin întreaga pânză, acel soi de frenezie la care participă fondul însuși. Ca și cum în centrul tabloului s-ar fi produs o explozie, fragmentele tind să fugă spre margini. Această nevoie a unui ritm propriu, care-l stăpânește pe Picasso, determină forța unei astfel de explozii haotice. În dorința de a depăși orice limită picturală, el visează diverse posibilități de a traduce forța centrifugă a viziunilor sale. « Cu mult înainte de Calder, spune Kahnweiler, Picasso se gândise la sculpturi puse în mișcare de un mecanism oarecare, la tablouri care să se animeze, precum acele ținte de la barăile de tir din bîlci. » Neputînd să imprime tablourilor lui o mișcare reală, Picasso se mulțumește cu o îmbucătățire ritmică, cu o agitație interioară.

La abandonarea unui punct de vedere unic al formei inteligibile se adaugă abandonarea culorii. La aceasta din urmă, doi factori și-au adus contribuția lor. Despuind, ca o reacție contra impresioniștilor, obiectul de aspectele lui accidentale, momentane, cubiștii se opresc la ceea ce constituie valoarea lui durabilă: tonul local. La Picasso îndeosebi, conform unei legi care îi este proprie, violența coloritului dispare de îndată ce accentul cade pe o nouă concepție a formei, ca și cum artistul n-ar vrea să distragă atenția spectatorului de la esențialul a ceea ce el ține să-și comunice. Marile lui reușite, culmile expresiei sale se reduc aproape totdeauna la camaieu*. Tonurile blonde și argintate, cu ușoare umbre verzui ce domină încă în *Fata cu mandolină*, cedează încetul cu încetul în fața griurilor șterse, a galbenurilor spălăcite, a bejurilor opace.

O dată cu acest refuz al culorii, Picasso se privează nu numai de un mijloc de seducție, dar și de acela al accesibilității la o artă din ce în ce mai închisă. El neagă, totuși, că pictura sa ar fi devenit de neînțeles. « Nu înțeleg engleza, spune el, dar de ce să mă supăr pe altul și nu pe mine, că nu înțeleg ceea ce ignorez? » Zervos

* Pictură executată în diferite tonuri ale aceleiași culori (n.r.). 196

aduce în sprijinul acestei fraze un argument semnificativ: «Într-o zi, vorbind cu Picasso despre reproșul ce i se făcea adesea că suprimase realul în pictura din vremea aceea, el luă de pe masa mea mai multe reproduceri fotografice ale lucrărilor respective și desenă pe marginea lor, trăsătură cu trăsătură, imaginea obiectelor reprezentate... Toate elementele realului fuseseră scrupulos păstrate, dincolo de transpunerea lor în tablouri.»

Despuierea devine totuși din ce în ce mai riguroasă, operele cubiste din această epocă sînt, asemenea manifestărilor unei religii noi, de o austeritate fanatică. Golite de culoare, de orice atracție a formei, de tot ceea ce s-ar putea să le prezinte ca amintire a realului, aceste pînze nu păstrează decît un ritm interior, ele sînt scandate de verticale sau, mai tîrziu, îndreptate către o compoziție triunghiulară, ca și cum s-ar ușura înălțîndu-se. Titlurile pe care le păstrează par o sfidare la adresa formelor purificate, geometrice, aproape anonime, pe care le înfățișează. Orice iz de senzualitate este înlăturat din aceste pînze care se numesc încă, bunăoară, *Femeie culcată pe un divan* (colecție particulară), pictată în iarna următoare întoarcerii de la Cadaqués și unde abia se profilează, între dreptunghiurile îmbucate, rotunzimea unei coapse ori a unui sîn. Totuși, Picasso neagă că ar fi vrut să abandoneze reprezentarea omului, își recunoaște chiar raporturi afective cu tablourile de aparență strict abstractă, după cum va condamna mai tîrziu arta nonfigurativă. «Spre nenorocirea, și spre fericirea mea, poate, eu pictez numai lucrurile care îmi plac», a declarat într-o zi. Această legătură afectivă dintre obiectul reprezentat și pictor, lui i se pare atît de importantă, încît i-a spus o dată lui Kahnweiler aceste cuvinte foarte caracteristice: «Găsesc monstruos ca o femeie să picteze pipe, de vreme ce nu fumează cu pipa».

Pentru a facilita lectura unei transpuneri din ce în ce mai depărtată de obiect, cubiștii se îndreaptă către natura moartă, aleg de preferință teme cele mai simple și mai familiare, iau totdeauna ca teren de experiență aceleași obiecte, cu care spectatorul începe să se obișnuiască. Ceea ce este mai banal în viața cotidiană își face, grație lor, intrarea triumfală în artă: o cutie cu

chibrituri, un pachet de tutun, un pahar, o farfurie, un fruct sau o carte.

Jean Metzinger, un alt teoretician al cubismului, va scrie mai târziu: « Înainte de noi, nici un pictor nu avusese preocuparea să pipăie obiectele pe care le picta ».

Dacă cubismul continuă să producă scandal, el suscită totodată, asemenea oricărei religii militante, convertiri fanatice. Braque și Picasso nu mai sînt niște izolați în eforturile lor anonime.

Un tînăr compatriot al lui Picasso li se alătură lor. Juan Victoriano Gonzales este cu șase ani mai mic decît Picasso. Și-a făcut studiile la Școala de Arte și Meserii din Madrid. A părăsit țara la vîrsta de nouăsprezece ani, eschivîndu-se de la serviciul militar. Dat ca nesupus din pricină că n-a putut, din lipsă de bani, să plătească impozitul de scutire, va fi toată viața hărțuit de faptul că nu i se acordă pașaport. Debarcă la Paris cu șaisprezece franci în buzunar, dar are adresa lui Picasso. Este unul dintre primii care-i spun acestuia « iubite maestre », ceea ce, după Gertrude Stein, îl agasează rău pe artist, care, imitîndu-l, începe și el să-i spună lui Braque: « scumpe maestre ». Dușman declarat a tot ceea ce este solemn, Picasso păstrează, chiar în culmea gloriei, acest dispreț pentru emfază, și chiar și astăzi i se întîmplă să reteze un « scumpe maestre » prea respectuos printr-un gest scurt, printr-un zîmbet amuzat: « Eu nu sînt chiar atît de maestru... »

Dar dacă exuberanța compatriotului său, care ia numele de Juan Gris, dacă respectul acestuia prea accentuat îl excedează, Picasso își amintește prea bine debuturile lui dificile, spre a nu-l lăsa în mizerie. « Îl ajută pe Juan Gris, care își avea colțul lui de șervet la masă », povestește Fernande, care adaugă că erau pe atunci atît de lipsiți de lingerie, încît a trebuit să-i spună într-o zi lui Apollinaire: « Nam decît un șervet, așezați-vă în așa fel, întrucît sînteți patru, ca să vă puteți folosi fiecare de cîte un colț. S-a adoptat acest sistem, care i-a inspirat lui Guillaume o povestire: *Șervetul poezilor* ».

Juan Gris este un bărbat frumos, brunet, cu un ten foarte închis, cu ochi extrem de mari, negri, plini de sclipiri albastrii în pupilele albe. Desenator foarte îndemînic, a lucrat la Madrid pentru revistele umoristice și a

colaborat la Paris la *Assiette au Beurre*, la *Cri de Paris*, la *Charivari*. În curînd își încearcă puterile și în pictură. În 1910 face cîteva mari acuarele realiste, ca și cum ar vrea să-și însușească un « repertoriu al formelor ». E în el o tenacitate lucidă, fiind în orice moment conștient de importanța a ceea ce realizează și de scopul pe care își propune să-l atingă. Într-o zi îi spune lui Max Jacob: « Eu mîngîi totdeauna un cîine cu mîna stîngă, pentru ca, dacă mă mușcă, să-mi rămînă mîna dreaptă pentru pictură ». Picasso avea să-i șoptească o dată lui Kahnweiler, în fața unuia din tablourile lui: « E bine cînd un pictor știe ce vrea ». În acel moment, Juan Gris nu mai era printre cei vii.

În timpul vieții lui, această luciditate, această încordare, pornită dintr-o foarte mare ambiție și din susceptibilitatea unui timid, îl agasau pe Picasso. Gertrude Stein se interesează de primele încercări cubiste ale tînărului spaniol, ea găsește la el o exactitate de natură mistică. Mai tîrziu, Picasso avea s-o întrebe: « Spune-mi, de ce aperi atîta opera lui; știi bine că n-o iubești ». Dar Gertrude Stein tace, deoarece ea avea pentru persoana lui Juan Gris o reală afecțiune. Acesta începe să se afirme în umbra lui Picasso. Primul tablou pe care-l expune la Salonul Independenților e un portret intitulat: *Omagiu lui Picasso*. « Acest portret este cu desăvîrșire idiot », scria atunci Vauxcelles. Din 1912, Kahnweiler se interesează de Juan Gris și-i cumpără întreaga producție.

Adeziunile la cubism devin din ce în ce mai numeroase. Cubismul, spune Waldemar George, « a favorizat dezvoltarea și înflorirea celor mai eterogene personalități ». Oricît de deosebiți ar fi cei care se îndreaptă spre el, toți au comun o măiestrie incontestabilă a meșteșugului. S-ar fi putut crede că dezintegrarea formelor era susceptibilă de a atrage pictorii nesiguri de posibilitățile lor, pe cei mai puțini încredințați că se vor putea afirma pe cale « normală », dar în realitate s-a întîmplat tocmai contrariul. Pe Juan Gris numai « exactitatea mistică » l-a condus spre cubism. Pe Louis Marcoussis măiestria unui desenator excepțional este aceea care l-a făcut să urmeze această cale. Apollinaire a subliniat tocmai această trăsătură caracteristică, atunci cînd scria în *Pictorii cubiști*, apărută în 1913, că cubismul

e o revoluție care « repune la locul de onoare ordinea și meșteșugul ».

Louis Marcous, cu doi ani mai mic decât Picasso, născut la Varșovia și venit la Paris în 1903, unul din cei mai vechi prieteni ai lui Max Jacob, fusese dotat de Apollinaire, totdeauna foarte ingenios în acest domeniu, cu numele de Marcoussis, care era al unui sat din apropierea Parisului. Măiestria lui în portretul desenat sau gravat nu era întrecută decât de a lui Picasso. În perioada de întronare a cubismului, își câștigă viața ușor, ca desenator de o plăcută frivolitate la *Vie parisienne*. Alăturându-se cubiștilor, el are, pe plan material, totul de pierdut și nimic de câștigat. Lăsînd totul la o parte, « a dat cu piciorul beneficiilor », spune André Salmon, care își amintește bine impresia produsă de această nouă recrutare: « Fusesem martor, în strada Ravignan, la nașterea, la înființarea cubismului . . . Dar mă întreb dacă atunci nu eram orbit de un fel de năuceală a cărei magie o deținea Picasso! Scăpărătorea adeziune a lui Louis Marcoussis fu aceea care mă întări în certitudinea mea ».

Colaborarea lui Marcoussis are, pe plan personal, și alte consecințe pentru Picasso. Marcoussis trăia cu o tînără prietenă încîntătoare, Marcelle Humbert. Chiar Fernande fu aceea care, cu nepăsarea ei de femeie sigură de frumuse ea sa, sau cu lipsa de instinct proprie indolenței sale, se împrietenise cea dintîi cu Marcelle. Tînăra prietenă a lui Marcoussis este, ca fizic, opusul ei, are o mare vioiciune și farmecul neprevăzutului. Gertrude Stein o găsește, într-o zi cînd iau masa toți patru la ea acasă, « micuță și perfectă », înțelegînd afecțiunea protectoare pe care i-o acorda Fernande. În acel timp, Picasso simte că nu poate lucra așa de bine în bulevardul Clichy, cum lucra la Bateau-Lavoir. Și fiindcă nu poate recupera vechiul atelier, închiriază altul în același loc. Reîncepe să iasă seara și se duce adesea la ciroul Medrano și la cabaretul Ermitage, ce se afla în drumul său spre casă, în bulevardul Clichy.

Vara anului 1911, el și-o petrece la Céret, în Pirineii Răsăriteni, unde se instalase Manolo și unde îl însoțește și Braque. Max Jacob care, doi ani mai tîrziu va veni să-și întâlnească prietenul la Céret, îi va face lui Apollinaire o descriere pitorească a locului: « Un orașel drăguț,

la poalele munților Carpați sau Karpați. Populația lui e de circa 500 pînă la 10.000 de locuitori. Acest număr mic de locuitori, adaugă el — și această explicație este deosebit de savuroasă în gura lui — se datorește fără îndoială abundenței de pederasți și eteromani a căror singură ocupație e să stea prin cafenele. Așezat între livezi bogate în arbori fructiferi și cărămizi, orașul privește cu alean un torent ce-l ocolește, ca și cum i-ar fi silă de el... Se pare că munții sînt îmbălsămați de cimbru, lavandă și rosmarin, dar eu nu m-am dus pînă acolo ».

Ca totdeauna, în perioadele lui de vacanță, Picasso lucrează cu furie. Exploatează noile posibilități, ca și cum o simplă deplasare i-ar fi deschis noi orizonturi. Ritmul interior imprimat pînzelor sale îl îndeamnă să folosească tot mai frecvent tema cu muzicieni, care corespunde cel mai bine acestei ordonări fărîmițate. La Céret pictează *Acordeonistul* (The Solomon R. Guggenheim Museum, New York). Epoca lui «ermetică» atinsese atunci apogeul. Tabloul, care purta pe dosul pînzei titlul *Céret*, fu multă vreme considerat de vechii lui posesori ca un peisaj local. O lectură mai atentă a prismelor suprapuse și îmbucate permite totuși să se distingă un cap înclinat, brațele îndoite ale fotoliului lăsate în jos, indicarea burdufului și a clapelor instrumentului.

Cîntărețul la clarinet (colecția Douglas Cooper, castelul din Castille, Gard) pictat în iarna 1911—1912, e ordonat în aceeași compoziție triunghiulară, cu elansarea prismelor în sus, printr-o viguroasă înălțare în diagonală. Această ordonare pare să fie la Picasso una din acele orientări pornite din instinct, la care el ține. Ca multe căi pe care le apuca pentru a le părăsi apoi, aceasta avea să dea naștere unei mișcări care luă ca deviză și ca titlu denumirea de *Secțiunea de Aur*. Compoziția piramidală este de fapt o cucerire a Renașterii la apogeul ei, ea ritmează opera lui Leonardo da Vinci, mai ales începînd cu perioada lui milaneză. Maestrul florentin, pentru care arta era o argumentare mentală, adoptase această îmbucare de triumfuri interioare și exterioare, cu încrucișări de diagonale pronunțate, înainte chiar de a-l fi întîlnit pe Luca Pacioli, unul din acele spirite precise și subalterne care erija în legi inspirațiile adevăraților creatori.

Formule atît de atrăgătoare ca *Secțiunea de Aur*, enunțată încă de Vitruviu, sau *Divina proporție* aveau să supraviețuiască unei viziuni plastice renegate cu vehemență. Cubiștii, din ce în ce mai numeroși, și în căutarea unui program, ca orice mișcare ce reunește individualități divergente, luaseră obiceiul să se întâlnească duminică după masă în atelierul lui Jacques Villon, la Puteaux. Villon, pe adevăratul său nume Gaston Duchamp, își alesese ca pseudonim numele poetului său favorit; la fel ca Juan Gris și Marcoussis, el se alătură cubismului, în acest an 1911, părăsind o îndeletnicire sigură de desenator pentru revistele umoristice sau satirice care-i garanta independența. Este urmat de întreaga familie, adică de sora lui Suzanne Duchamp și de cei doi frați, sculptorul Raymond Duchamp-Villon și pictorul Marcel Duchamp. Jacques Villon a înțeles ce forță de disciplină și ce putere de ordine ascundea cubismul și s-a hotărît să exprime aceste elemente într-o ideologie și un program. Pictori ca Albert Gleizes și prietenii săi Metzinger, Delaunay, Léger, La Fresnaye și alții voiau să fie independenți de Picasso, dar cu toții discutau despre comunitatea scopului lor, despre constanta creației lor. Din aceste discuții se nascu grupul reunit sub denumirea *Secțiunea de Aur*, a cărui expoziție din toamna lui 1912 avea să constituie un eveniment important în istoria artei. Gertrude Stein, care a trăit împreună cu prietenii ei pictori clipele lor grele, le împărtășește acum și triumful. «Viața cubiștilor deveni foarte veselă... Toți erau voioși, apăreau din ce în ce mai mulți cubiști, unii luînd-o în glumă, se vorbea de cutare ca de cel mai tînăr dintre cubiști, cubismul era acum destul de acceptat ca să se poată vorbi de cel mai tînăr dintre cubiști, în fine acesta exista și toată lumea era veselă.»

În opera lui Picasso, așa cum a continuat-o el la Céret, se afirmă mai multe elemente noi. Împreună cu Braque, alege atunci un format neuzitat pentru pînzele lor: ovalul, căzut de mult timp în desuetudine, după ce servise îndelung pictura de agrement. Pare ciudat ca o artă atît de austeră cum e cubismul să-l folosească din nou, ca tocmai această explozie a formelor geometrice să abandoneze strictul cadru dreptunghiular. Poate că dezacordul dintre conținut și curba care-l circumscrie era intenționat. Braque va spune mai tîrziu că datorită

ovalului, el « a regăsit sensul orizontalei și al verticalei ». Probabil că ritmul centrifug, care pornește din mijlocul unei pînze dreptunghiulare și se oprește în mod necesar în punctele moarte ale unghiurilor, l-a condus pe cubiști la această economie a suprafeței pictate.

Catalogul expoziției lui Picasso de la Artele Decorative din vara lui 1955 menționează circa treizeci și cinci de tablouri ovale, pictate în cea mai mare parte între 1911 și 1913. Unul dintre cele dintîi este *Bărbatul cu pipă*, pictat la Céret (colecție particulară). Punctul de reper al tabloului, un fel de cui de care sînt agățate formele în cădere, e constituit de pipă, de un colț al gurii și jumătate dintr-o mare mustață răsucită. În aceeași pînză apar, încă discrete, litere de tipar, care figurau chiar în unele naturi moarte precedente și vor reveni — ca și mustața — din ce în ce mai frecvent. Kahnweiler numește procesul psihologic al acestei conturări a obiectului în jurul unui detaliu real cu un cuvînt german greu de tradus: *Hineinsehung*; el ar fi o introducere la lectura tabloului, un ghid vizual, dar și o reacție contra « scrierii artistice ». Proza cotidianului ridicată la înălțimea artei, reabilitarea umilului este aportul particular al cubiștilor. Picasso va spune într-o zi: « Tablourile se fac totdeauna așa cum prinții își fac copiii lor: cu ciobănițe! Nimeni nu face portretul Parthenonului; nimeni nu pictează un fotoliu stil Ludovic al XV-lea. Întocmești un tablou cu o cocioabă din Sud, cu un pachet de tutun, cu un scaun obișnuit ».

Printre tablourile pictate atunci la Céret există un *Evantai* (fosta colecție Paul Guillaume), un *Evantai cu pahare și o vioară* (fosta colecție Paul Guillaume și fosta colecție Alphonse Kann). Pictează un *Clarinet* (colecția Vincenc Kramar, Praga) avînd alături, un pahar, o pipă, cîteva cărți de joc, un ziar și chiar un tub (Galeria Paul Rosenberg). Cînd Picasso părăsește Céret, stăpînește într-o asemenea măsură toate elementele artei lui din prezent, încît e gata să apuce o cale nouă. Dar toamna anului 1911 îi rezervă o aventură penibilă care, oricît de burlescă ar fi ea, riscă să ia o turnură tragică. Originea ei e mai veche și se datorește gustului lui Apollinaire pentru orice fință umană pitorească, pentru existențele din marginea societății, gust ce însoțește într-un mod ciudat la el dorința de respectabilitate.

De pe vremea cînd mama lui îl pusese în fața nevoii de a-și cîștiga singur existența și cînd conducea, cu o totală incompetență, *Ghidul Rentierului*, cunoscuse pe unul din acei oameni care-l atrăgeau mult, și care era unul dintre cei ce nu pornesc la asaltul citadelei sociale, ci abandonează: un declasat voluntar. Géry Piéret, fiul unui magistrat belgian, ce alesese o viață de aventuri ale cărei meandre aveau să rămînă necunoscute chiar și de prietenii lui, dispunea de un bogat bagaj de întîmplări mai mult sau mai puțin ușor de măturisit și de o elocvență deosebită spre a le povesti, care-l încînta pe Apollinaire și avea să le folosească el însuși în scrierile lui. Géry Piéret, din pasiune pentru risc, vrînd să arate pînă unde putea să meargă îndrăzneala sa, ori poate urmărit de nevoia de bani, furase prin 1907 niște statuete — spaniolo-romane, precizează Apollinaire — de la Luvru. El îi vîndu lui Picasso două din aceste măști de piatră. După spusele Fernandei, i le făcuse cadou, fără a indica proveniența, «dar sfătuiindu-l, totuși, să nu le lase la vedere». Mărturiile cele mai contradictorii se îngrămădesc însă aici spre a învălui în beznă niște fapte și așa destul de neclare și încălcite. Mai pe urmă, Apollinaire îi împărtășe unei fete — de care era îndrăgostit și față de care voia să rămînă basma curată — că îl prevenise pe Picasso despre proveniența statuetelor și îl îndemnase să le înapoieze muzeului Luvru simulîndu-se o campanie de presă. «I s-ar fi propus ziarului *Le Matin* să arate publicului că tezaurele de la Luvru nu erau destul de bine păzite, furîndu-se mai întîi o statuie — mare vîlvă — apoi alta — și mai mare vîlvă». Dar Picasso voia să le păstreze pentru sine și sfîrși prin a-i spune lui Apollinaire că le «sfărîmase spre a dezlega anumite taine ale artei, antice și barbare totodată, din care se născuseră». După André Billy însă, Apollinaire deținea el însuși o mică statueta furată și, în loc să o restituie, așa cum îi propunea lui Picasso, o ținea pe șemineu.

În 1910, Géry Piéret se întoarse din America, unde făcuse avere. Dar pierdu foarte repede totul la curse și, în luna mai 1911, fură din nou o statueta de la Luvru; Apollinaire pare să-l fi silit să o ducă numaidecît înapoi, însă în zadar, și, în așteptare, îl găzdui la el în calitate de secretar.

La 21 august se produce furtul *Giocondei*. Lumea întreagă este emoționată. Piéret consideră că a sosit momentul să se scoată în evidență. Amestecînd în capul lui zăpăcit mîndria unei isprăvi imposibile cu nevoia de bani ce l hărțuia încontinuu, el duce ultima statueta furată la *Paris Journal*. Era o ocazie neașteptată pentru o gazetă de senzație, care se grăbește să publice un articol despre neglijența de la marele muzeu național, atît de ușor de prădat, și expune statueta înainte de a o restitui. Prudent, Piéret dispăre.

Poliția anchetează. Apollinaire crede, cum crede și poliția, că Piéret a furat *Gioconda*, și se simte el însuși suspectat. Picasso tocmai se întorsese de la Céret. Aici, relatările se bat cap în cap, pînă la cele mai mici amănunte. După Fernande, Picasso l-ar fi întîlnit din întîmplare pe Guillaume Apollinaire care, speriat, i-a spus că e urmărit de poliție. Apollinaire însă povestește că s-ar fi dus numaidecît la Picasso pentru a-i explica ce urmări neplăcute ar putea să aibă gestul său nefericit de a fi distrus operele furate . . . « Am dat de un om îngrozit, care mi-a spus că mă mințise, statuetele fiind intacte ». Noaptea aceea de groază, Fernande a trăit-o împreună cu ei. Păreau amîndoi niște copii înspăimîntați, se gîndeau chiar să fugă peste hoatare. După o lungă seară de așteptare, se hotărăsc să se ducă și să arunce în Sena o valiză conținînd sculpturile respective. Poliția făcuse între timp percheziție la Apollinaire acasă și el era fără îndoială filat. Polițiștii puteau să dea năvală dintr-o clipă într-alta și la Picasso. Într-un asemenea caz, trebuiau să afecteze calmul cel mai desăvîrșit. Noaptea de groază se transformă într-un roman polițist. Nici Picasso nici Apollinaire nu știau să joace cărți, dar în seara aceea, așteptînd clipa cînd să pornească în expediția lor nocturnă, se prefăceau că joacă amîndoi cărți, cu o seriozitate ce nu l-ar fi înșelat nici pe cel mai novice « copoi ». Fernande se întrebă mai tîrziu dacă ei nu jucau, unul față de celălalt, un fel de comedie. La miezul nopții, pornesc pe jos, cu valiza lor. Pe la orele două noaptea se reîntorc, extenuați, cu valiza tot încărcată. Rătăciseră pe malurile Senei, dar crezîndu-se urmăriți, n-avuseseră curajul să se descotorosească de povara lor.

Apollinaire își petrece noaptea la Picasso. A doua zi — după André Billy, inițiat de la început în această

afacere burlescă — Apollinaire s-a dus la *Paris-Journal* (după Apollinaire însă, Picasso fu acela care făcu acest gest). « El se gândise să restituie în mod anonim statuetele, prin intermediul acestui cotidian, care își va face din asta o bună reclamă. *Paris-Journal* acceptă, dar poliția nu vru să știe de glumă, și a doua zi, după o nouă percheziție, Guillaume fu arestat. » Din domeniul mistificării și al fricii, mai mult sau mai puțin imaginară, afacerea trece pe planul unei lugubre realități. Apollinaire e aspru interogată de judecătorul de instrucție și e înfundat la închisoarea Santé. Dacă pînă acum flirtase cu aspectele întunecate ale vieții, din gust pentru pitoresc, se vede deodată prins în angrenajul implacabil al unei mașinării judiciare a cărei duritate nici n-o bănuise. Poemele scrise la Santé reflectă stupoarea lui de copil răsfățat:

*Cînd să pășesc în carceră
Mău pus de m-am despuiat,
Și țipă o buhă mașteră:
Guillaume, unde te-ancuiat?*

Pentru acest om eminent sociabil, totdeauna supralicitat, totdeauna în întârziere la întâlniri, izolarea e o încercare penibilă:

*Cît de încet trec ceasurile,
Ca un dric spre cimitir.*

La primul interogatoriu s-a ținut tare; din cavalerism, a vrut să-și acopere ex-secretarul și mai ales prietenii, dar două zile de regim celular au fost de ajuns pentru a-l face să spună tot ce știe. Picasso e implicat și în zorii unei dimineți e adus la judecătorul de instrucție. Confruntarea cu Apollinaire îl tulbură profund. Vede înaintea lui un Guillaume pe care nu-l mai recunoaște, cu fața răvășită, palid, neras, cu gulerul rupt, cu cămașa descheiată. Încolțit cu întrebările de către judecător, Picasso se încurcă. « Guillaume declarase tot felul de lucruri adevărate și neadevărate », povestește Fernande. Apollinaire la rîndul lui se sperie și mai rău: « Prietenul meu. . . neagă că ar ști ceva din toată această afacere. Mă credeam pierdut », va scrie el mai târziu. Ferindu-se de poliția pornită pe urmele lui, Géry Piéret, plin de noua lui

importantă, trimite scrisori la ziare, iar după ce află de arestarea lui Apollinaire, îi scrie și judecătorului cerînd ca fostul său patron să fie scos din cauză. Picasso n-a fost inculpat, dar rugat să rămînă la dispoziția judecătorului de instrucție.

În toiul unui scandal răsunător, prietenii credincioși ai lui Apollinaire se agită, ei semnează o petiție pentru a fi pus în libertate. Dar el cunoaște atît experiența obișnuită a trădărilor cît și a renegărilor rușinoase. « Am fost de la început atacat, și uneori mîrșav, de antisemiți care nu puteau să-și închipuie că un polonez n-ar fi evreu », scrie el mai tîrziu. « Léon Daudet merse pînă acolo, încît negă că ar fi votat pentru mine la premiul Goncourt. » Dar, grație zelului adevăraților prieteni, detențiunea lui Apollinaire, care simțea că deznădejdea îi zdruncină « rațiunea debilă », va fi de scurtă durată. Negarea în fața judecătorului de instrucție nu i-a clătinat cu nimic prietenia: avea pentru Picasso, povestește Philippe Soupault, « o afecțiune, o dragoste atît de ciudată, că nimic n-o putea atinge ». Primejdia comună îi solidarizează chiar și la nenorocire, căci multă vreme după aceea se simt încă urmăriți. Sentința de nevinovăție a lui Apollinaire nu fu pronunțată decît în ianuarie 1912. Această întîmplare penibilă a lăsat oarecare urme în spirite, i-a conferit lui Apollinaire « o anumită faimă de aventurier puțin cam suspect », notează Paul Léautaud. Apollinaire însuși va păstra în conștiința lui o amintire dureroasă despre toate acestea. Nevoia ascunsă de a repara o reputație întinată îl va chinui multă vreme și poate că ea l-a determinat mai apoi să se angajeze voluntar în armată.

Peripeția acestei afaceri este ultima pe care Fernande o va trăi alături de Picasso. Într-o zi, Gertrude Stein se duse să-l vadă la atelierul său din strada Ravignan. Dar nu-l găsi acolo și-l lăasă la ușă, mai mult ca să se amuze, cartea ei de vizită. Cînd reveni, el lucra la un tablou pe care era scris « Frumoasa mea » și unde lipise, în partea de jos, acea carte de vizită. Gertrude Stein îi spuse Alicei Toklas: « Fernande nu este în mod sigur „frumoasa mea“, și mă întreb cine ar putea să fie ». Nimeni nu cunoștea atunci numele acestei femei: prenumele ei real era Eva și pe acesta Picasso îl făcu celebru, accentuîndu-l, ca spre a sublinia că, în ciuda vieții lui

amoroase zvăpăiate, ea era pentru el prima femeie a Creației. Pe cînd ea trăia cu Marcoussis, se duceau adesea toți patru, împreună cu prietenii lor, la cabaret. Pe atunci era la modă un cîntec, lansat recent de Fragon, cu un refren antrenant: « O, Manon, frumoasa mea, inima mi te salută ».

Fiecare femeie ce intră în viața lui Picasso e ca și cum ar fi prima lui iubită. Era în acea vreme de o sensibilitate mereu proaspătă, de un sentimentalism de licean. Refrenul se asociază cu această delicioasă mică făptură. Simte nevoia, ca orice îndrăgostit pasionat, de a-și striga fericirea în fața lumii întregi. Aventura lor clandestină nu-l mai satisfăcea. Rup amîndoi legăturile lor vechi și într-o bună zi dispar pe neașteptate, spre a evita orice explicații.

Fernande dă dovadă de multă demnitate în această despărțire, cu care se încheie de fapt viața ei. Se mulțumește să scrie în memoriile sale: « Marcoussis, spiritual înainte de toate, făcu din amărăciunile sufletești, cauzate de Picasso, un desen pentru la *Vie parisienne*, și parcă văd și acum un Marcous fericit și țopăind de bucurie, privind spre un Picasso care se îndepărtează împovărat. » Cu toate acestea, Picasso se bucură de fericirea lui, ca și cum ar fi la prima sa experiență de acest gen. Cei doi îndrăgostiți se duc la Avignon, însă, întîlnind acolo niște prieteni, nu rămîn prea mult în acel oraș. Ei nu au nevoie de nici un martor al fericirii lor. O apucară spre Céret, dar și aici dau de prea mulți prieteni, de prea multe amintiri ale trecutului. Se opresc la Sorgues-sur-l'Ouvèze (Vaucluse), unde și petrec vara. În absența lor, Kahnweiler e însărcinat să aranjeze lucrurile la Paris. Picasso trage cu buretele peste viața lui de mai înainte, ca și peste aceea a Evei. Kahnweiler mută atelierul din strada Ravignan în cel din bulevardul Raspail, unde artistul se va întoarce toamna. « Voioșia Franței îl seduse încă o dată pe Picasso, scrie Gertrude Stein, lucră enorm de mult. »

Această cotitură a vieții lui este totodată o linie de demarcație în arta sa, și asta nu datorită unei coincidențe, ci datorită raportului de la cauză la efect. O revizuire sentimentală e totdeauna însoțită la el de o revizuire creatoare. Teoreticienii cubismului au numit a doua perioadă care începea atunci « cubismul sintetic », spre

al diferenția de « cubismul analitic ». Picasso a rămas totdeauna în afara teoriilor, și așa după cum lăsa altora grija de a da un titlu tablourilor sale, îi lăsa să facă la fel când îi etichetau arta.

Transformarea tainică și profundă ce se produce atunci în el este definită de Apollinaire (al cărui instinct, afirmă Billy, l-ar fi făcut să se gândească la Bouguereau) pictură conceptuală, ca și cum trecerea de la cubismul analitic la cel sintetic ar fi fost un act deliberat, prevăzut și calculat. Adevărul este că în epurarea formelor fusese atinsă o limită pe care Picasso n-o mai putea depăși.

În *Pictorii cubiști*, publicată de Guillaume Apollinaire în 1913 și considerată de prietenii lui ca evanghelia picturii noi, el vorbește de asasinatul anatomiei comis de Picasso cu știința unui mare chirurgian. În *Femeia cu ghitară* (Museum of Modern Art, New York) care datează probabil de la finele anului 1911, acest asasinat e săvârșit cu o rigoare absolută, în profitul unei construcții triunghiulare, al unei mașinării în care prisme se îmbucă în planuri din ce în ce mai largi, cu muchii deosebit de ascuțiți.

Constructiviștii olandezi, ca Piet Mondrian, aveau să se inspire de la opere de acest gen. De aici porni mișcarea ce culmină în 1920 și care imprimă o pecete adâncă în toate artele, în arhitectură, în decorația de interior, în afiș și chiar în lucrări tipografice. Viața cotidiană căpătă un aspect nou. Dar, « dacă aruncăm o privire în urmă asupra a tot ceea ce au realizat mii de pictori și desenați influențați de cubism, scrie Alfred Barr, e greu să se găsească o operă calitativ superioară seriei de pânze și desene făcute de Picasso și Braque în anii 1910, 1911 și 1912 ». Picasso însuși e foarte conștient de contribuția adusă de eforturile sale în toate domeniile. Intenția structurală exista, într-adevăr, la el atunci când picta pânze întocmite cu o asemenea rigoare. Prin 1911, el susținea că un tablou trebuie să înfățișeze obiectele în așa fel încât un inginer să le poată executa în trei dimensiuni. Mai târziu, Juan Gris avea să se ridice cu vehemență împotriva acestei depășiri picturale: « Dacă Picasso a lansat la un moment dat această șarlatanie, cu atât mai rău pentru el ».

Totuși, această depășire însăși, sau în tot cazul posibilitatea ei, aplicarea ei la toate artele, latura ei general

« valabilă » a asigurat cubismului strălucirea lui crescîndă. S-a petrecut ceva cu totul ciudat. Cubismul de atunci era greu lizibil și mulți ani încă el avea să descurajeze spiritele cele mai deschise. Și totuși urmările lui, generalizarea aplicării lui, nu s-ar fi putut produce dacă nu s-ar fi ajuns la credința că transpunerea pe care o opera el era de un efect mai sigur decît copierea realității. S-a întîmplat cu noua viziune plastică ceea ce se întîmplă cu marile mișcări de idei, cu toate curente literare sau cu sistemele filozofice. Principalele opere din care decurg ele pot rămîne ignorate de publicul larg, teoriile înseși pot rămîne inaccesibile în limbajul lor ermetic, dar cu ajutorul articolelor din ziare, al discuțiilor din saloane sau de la cafenea, ideile conducătoare pătrund în chip mai mult sau mai puțin aparent și sfîrșesc, cu ajutorul modei sau snobismului, să se impună spiritelor cele mai depărtate de izvoare. În același fel ocult, unele nume ies la suprafață și cuceresc celebritatea, chiar în rîndurile acelor care n-au citit nici o carte de acești autori sau n-au văzut nici un tablou de vreunul din acești pictori discutați cu patimă. O astfel de cristalizare s-a exercitat într-un mod de neînțeles în favoarea lui Picasso, ca și în pofida lui, ca și cum ar fi fost în el ceva ce impunea renumele, dar stîrnea și scandalul. O dată, văzînd anumite excese făcute în numele lui, a spus, înfuriat: « Michelangelo nu e răspunzător de bufetele în stil Renaissance ». Noua cotitură pe care o face în acel moment arta lui Picasso și a lui Braque este, după Kahnweiler, o « piatră de hotar în istoria artei ». Se întîmplă, într-adevăr, ca formele o dată dezintegrate și reconstruite să nu mai poată suporta o pulverizare mai adîncă a realului și nici o mai severă asamblare. Ajunși la capătul drumului lor, Picasso ca și Braque simt, sub păcatul de a se repeta, o nevoie de reînnoire, sau ceea ce teoreticienii cubismului au numit dorința de a înlocui forma fărîmițată prin ideea ce se creează despre forma integrală.

Mai mulți factori au contribuit la această înlocuire, la această alunecare spre sinteză. Literale de tipar ca o primă intervenție a realului, care nu erau la început decît un mijloc de lecturare, un fir conducător, o cheie, ajung să facă parte integrantă din operă, ca în tabloul oval încadrat cu frînghii pe care Zervos îl datează în iarna 1911—1912: *Vîitorul nostru e în aer*. Aceste cuvinte,

mutilate, dar ușor de reconstituit, sînt repartizate în litere de tipar, pictate în relief, alături de o pipă foarte distinctă. Aceleași cuvinte, altfel prescurtate, figurează în *Scoicile Saint-Jacques* (colecția J. Muller, Soleure, Elveția) din 1912. În fața unuia din aceste tablouri, reprezentînd grămezi de scoici, i-a spus într-o zi Picasso lui Jean Cassou: « Am simțit dintr-o dată tot mirosul portului din Barcelona », dovadă vie a legăturii lui cu realul, chiar în transpunerea cea mai deformată.

Literelor de tipografie li se alătură în curînd alte « detalii reale », ca elemente constitutive ale tabloului. Braque (pe care Picasso îl numește Wilbur Wright) introduce, cel dintîi, un cui, ce pare pictat, într-una din naturile sale moarte. Tot Braque, amintindu-și că fusese cîndva decorator, a recurs la imitație de marmură, de lemn, și la hîrtie de tapet. El preconizează chiar folosirea unor piepteni speciali mînuți de zugravi pentru a imita lemnul. Spectatorul, după ce fusese încetul cu încetul deprins, adesea fără să vrea, cu austeritatea geometriei cubiste, vede, deconcertat, apărînd în fața lui modelări realiste de pereți din scînduri de lemn, cu toate fibrele și nodurile perfect imitate, care se integrează în aceeași viziune prismatică. La această siluire a suprafeței pictate Picasso adaugă un procedeu propriu: umflarea planurilor mari prin tușe sacadate, făcînd să se ivească puncte în relief, pînza părînd presărată cu un strat de confeti. Prin același procedeu, de asamblare a punctelor întunecate ce lasă să treacă lumina, Seurat construise blocurile compacte ale personajelor sale, masele solide ale unui peisaj. Picasso îl folosește pentru prima dată în 1911 într-o natură moartă, iar în cursul anilor următori variază această tehnică poantilistă care face să se adauge la jocul de planuri luminoase și întunecate diversitatea planurilor zgrunțuroase și netede. Mai tîrziu va încerca, de acord cu Braque și urmat de Juan Gris, care vor folosi și ei poantilismul, să obțină acest efect de alternanță amestecînd nisip sau cenușă cu vopsea sau ulei; suprafața pictată va fi astfel chemată să joace un rol special prin vibrația luminii.

Dar ei nu se mulțumesc cu această diversitate. Imitarea parțială a realului ajunge să nu-i mai satisfacă și atunci introduc în operele lor realul însuși, în fragmente. Primul tablou de acest gen este pictat de

Picasso în iarna 1911—1912: detaliul real constă dintr-o bucată de hîrtie gofrată care imită împletitura unui scaun de paie. În *Natură moartă cu scaun împletit* (proprietatea lui Picasso), un tablou oval încadrat cu o frînghie, figurează primele trei litere din cuvîntul « Journal », un pahar, o pipă și o lămîie tăiată în reducții geometrice, care formează un contrast ciudat cu împletitura scaunului pe care ai crede că poți să o pipăi. Pe urmă, materialele cele mai diferite sînt încorporate, din ce în ce mai frecvent, în tablourile lui Picasso și Braque. În *Scrisoare* (fosta colecție Paul Éluard), care datează din aceeași iarnă, un plic adresat lui Picasso este lipit pe pînză, așa cum fusese lipită cartea de vizită a Gertrudei Stein sau aceea a lui André Level. « Gravi-tății ascetice, aproape religioase, a disciplinei cubiste, scrie Frank Elgar, i se substituie ironia, umorul, fantezia petecelor aduse de întîmplare și apropiate cu dezinvoltură. »

Din primăvara lui 1912 datează un mare număr de asemenea încercări în care eticheta unei băuturi, benzi tăiate dintr-un ziar, fragmente de hîrtie gofrată sînt lipite pe o coală sau pur și simplu sînt prinse cu ace, ca în natura moartă: *Sticlă de drojdie bătrînă, pahar, ziar* (colecție particulară, Păris), făcută la Céret. Aceste decupa-je sînt completate de un desen foarte riguros, asemenea epurelor unui inginer sau ale unui arhitect.

Aceeași rigoare constructivă se regăsește în natura moartă ce datează din primăvara următoare: *Sticlă de Pernod și pahar* (Muzeul de artă modernă, Moscova). Printre aceste încercări novatoare trebuie semnalată întoarcerea la culoare printr-un mov care marchează fondul, sau culoarea caldă a lemnului, pe care se deta-șează fantomaticele prisme gri ale paharului și sticlei. În timpul scurtei lui șederi la Céret, Picasso execută mai multe naturi moarte, apoi portrete ca acela al *Spaniolului* cu o mustață enormă (colecția P. Gaut, Paris) și peisaje, în bună parte desene cu bucăți de hîrtii lipite. La Sorgues, unde se întîlnește cu Braque, ei pun la punct această tehnică comună a încorporării diverselor materiale în pictură, ale cărei repercusiuni nebănuite asupra artei moderne sînt subliniate de Frank Elgar. Vulgaritatea materialelor folosite, aceste benzi tăiate din ziare cu știri și anunțuri ce se pot încă citi, aceste etichete de

băuturi, aceste pachete de țigări sau cutii de chibrituri sînt menite să producă scandal. Unii vedeau în ele un atentat la demnitatea picturii și, după Barr, ele par să exprime o sfidare trufașă: « Priviți ce opere de artă sîntem în stare să facem cu ceea ce găsim în coșurile de hîrtii! » Dar «sfidare» sau «atentat la noblețea artei» n'ar fi fost de ajuns pentru Picasso sau Braque, spre ai face să continue, ani de zile, experiențele colajelor. Ștăruia la ei, în mod evident, ideea de a lărgi în artă domeniul posibilului, de a încorpora în noua viziune plastică materiale străine picturii, dar în așa fel încît să aibă ele însele o valoare picturală, și acesta va fi tot mai mult cazul lui Picasso, cînd el se va servi de benzi late de hîrtie tăiate din ziare. Mai e apoi căutarea unui contrast palpabil și, pentru a spune astfel, a unei sensibilități a materiei, în felul aparențelor realizate de pictorii barocului cînd adăugau picioare de ipsos îngerilor pictați pe un tavan. Senzația de șoc este de asemenea voită, spre a stimula receptivitatea. Apelul pe care-l fac la materialele cele mai obișnuite, de preferință la cele mai prețioase, pare a avea același sens ca și modul lor de a varia la infinit obiectele cele mai umile tocmai datorită mării lor lizibilități. Este puțin și un joc, asemănător, după André Chastel, « cu jocurile de rime, cu invectivele verbale ale lui Apollinaire »; numai că acest joc « afirmă intenția de a opera dincolo de cadrele obișnuite ».

Fragilitatea colajelor trebuia, în mod evident, să le văduvească de dăinuire. Totuși, ei s'au bucurat de o posteritate oarecum neprevăzută; au fost urmați de sculptori ca Laurens și Arp, de futuriștii italieni și au slujit ca teren de experiență pentru suprarealiști, într-o vreme cînd creatorii acestei tehnici o părăsiseră de mult. Ceea ce le părea contemporanilor o glumă, o sămînță uscată menită să piară, avea să dea roade mult mai tîrziu. Colajul a adus o supraviețuire, ca să spunem astfel, « postumă bolii » creației lui Matisse, care, chinuit de reumatism și nemaiputînd să picteze, a găsit în acest procedeu un mijloc de expresie cu efecte strălucitoare, făcîndu-l să descopere că « foarfeca poate să atingă un grad de sensibilitate mai mare decît creionul ».

Întocmind bilanțul acestor experiențe, Frank Elgar conchide: « Ceea ce nu era la început decît o inovație accesorie a devenit o artă incontestabilă, o artă auto-

nomă, o artă în sine». Tristan Tzara, cu un termen foarte fericit, numește colajele lui Picasso «proverbe în pictură». Și tot el a subliniat că acest procedeu «poate fi comparat cu folosirea în poezie a locurilor comune și a frazelor gata făcute». Max Jacob întrebuița atunci într-adevăr, cu o plăcere sarcastică, frînturi de conversații auzite, în timp ce Apollinaire și Blaise Cendrars introduceau clișee verbale, nume proprii sau denumiri geografice în ritmurile poeziei lor. Dacă la început evoluția era doar paralelă, mai târziu colajele aveau să-și exercite influența asupra diverselor curente poetice, să se reflecte în opera lui Tzara, Breton, Aragon și Éluard. Dar cubismul sintetic, așa cum se afirma el atunci, această artă «conceptuală», cum o definea Apollinaire, părea atît de cerebrală încît s'a spus că e tributară intelctualilor timpului. Picasso a fixat însă această reciprocitate de aporturi la adevăratele ei proporții, spunînd: «Poeții au urmat îndeaproape efortul nostru, însă niciodată nu l'au dictat».

În timpul șederii la Sorgues, Picasso își continuă opera pictată, paralel cu noua experiență a colajelor. El își exprimă nostalgia Spaniei în *Aficionado* (Kunstmuseum, Bâle), tablou în care introduce titlul unui ziar consacrat tauromahiei. Pictează nenumărate naturi moarte, ca *Vioară și clarinet* (Muzeul de artă modernă, Moscova), unde aparența de lemn este executată cu pieptenele, ca *Păsări moarte* (colecția Douglas Cooper, castelul din Castille, Gard,) cu penele lor foarte lizibile, precum și mai multe ghitare însoțite de pahare și sticle, formînd o iconografie a vieții de cafenea.

Dar el pictează mai ales prezența noii sale iubiri. Se cunosc nouă tablouri în care figurează inscripția «Frumoasa mea». În iunie 1912, vorbind despre Eva într-o scrisoare către Kahnweiler, adaugă: «Și o iubesc mult și o voi scrie în tablourile mele». Două pînze vor menționa, într-adevăr, aceste cuvinte, ca o exclamație aproape naivă: «O iubesc pe Eva». În *Vioară pusă pe masă*, pe care o pictează la Sorgues (colecție particulară, Paris), cu fondul ce imită marmura, cu aparențe de pereți zugrăviți, cu lemnul, ce dă impresia că e real, al mesei, al lambriurilor și al ușii, se citește pe o pagină de partitură muzicală, în loc de titlu: «Frumoasa Eva». În *Femeie goală* (Columbus Gallery of Fine Arts) figurează în partea de jos,

în litere șterse, cele două nume ale cuplului: « Pablo — Eva ». La Sorgues, Picasso închiriasse vila « les Clochettes » (Clopotei). Cum nu avea destule pînze la îndemînă, pictează chiar pe peretele unei camere o natură moartă cu aceeași inscripție: *Sticlă de Pernod, pahar și partitură muzicală: « Frumoasa mea »*. Dar cînd pleacă din Sorgues, nu mai este necunoscutul de altădată, care își lăsa pictura pradă eventualelor dărîmări, așa cum s-a întîmplat cu aceea din atelierul lui Sabartés. Kahnweiler are grija ca un zidar calificat să desprindă lucrarea de pe perete și o transportă într-un ambalaj special la Paris, unde va fi transpusă pe un șasiu de lemn (colecția Gandarilles, Paris).

Un fapt curios: oricît de comunicativ era Picasso și oricît de doritor să-și proclame dragostea în fața lumii întregi, nu se cunoaște nici un portret al femeii iubite făcut de mîna lui și, cînd a fost vorba să fie inclusă și Eva în galeria femeilor care au influențat arta lui, nu s-a găsit decît un mic instantaneu al ei. Regulile pe care și le impune Picasso sînt atît de severe, încît el n-a vrut să renunțe la austeritatea viziunii sale cubiste pentru a face un portret realist al frumoasei Eva.

Imaginile reale se strecoară totuși din ce în ce mai mult în ordonarea geometrică a tablourilor sale. În toamna lui 1912, el poposește, pentru puțin timp, împreună cu Braque, la Havre. Se întoarce de acolo cu un tablou oval, unde pe o panglică cu capetele fluturînd ca acelea din cărțile poștale populare sau de pe cutiile de bomboane, sînt înscrise cuvintele: *Amintire din Havre* (colecția J. La Roche, Paris). Tabloul nu mai are acea construcție triunghiulară severă, ci e alcătuit din bande verticale, suprafața fracționată e umplută pînă la margini de prisme, pe care sînt suprapuse litere de tipar, fragmente de elice, de frînghii și ale unui colac de salvare.

În cursul acestei ierni, Picasso definitivează toate cuceririle din lunile precedente. Vioara este aceea care revine cel mai frecvent în tablourile lui, compusă într-un oval, ca în *Amintire din Havre* (Muzeul Kröller-Müller, Otterlo, Olanda) pictată în benzi verticale, în tente palide, într-un rafinament de griuri și bejuri cu puțin albastru și roz; sau același instrument este însoțit de o sticlă, de o pipă ori de un pahar. Picasso a recurs la toate tehnicile; multe din aceste tablouri sînt în pastel,

care răspunde foarte bine la căutările lui de tonuri susținute, în timp ce altele sînt făcute în ulei pe hîrtie, ca *Bec de gaz și ghitară* (colecția Dr. Vincenc Kramar, Praga) cu plăci de marmură cu profiluri în relief.

Cele mai numeroase lucrări din această iarnă sînt însă colaje. De pildă, *Sticlă cu vin de Suze* (Philadelphia Museum, Coll. Gallatin) cu benzile ei de hîrtie decupată festonate, sau *Vioară și compotieră* (același muzeu) compusă din hîrtii asamblate pe un fond de ziar și completate cu un pastel. În *Sticlă, pahar, vioară* (colecția Tristan Tzara, Paris), o compoziție foarte neglijentă, sticla este decupată într-o bucată de ziar și lipită pe hîrtie. Unul din colajele unde căutarea noilor elemente picturale este însoțită de umor, este lucrarea *La Viața ieftină* (colecția M. G. Bollag, Zürich), care își datorează titlul unei mari etichete cu caractere arhaice, lipită de-a curmezișul, în mijloc: « La Viața ieftină. Lenjerie. Broderie ». Alături de numeroase naturi moarte, în multe colaje se variază subiectul *Capete de bărbați sau de femei* (cîteva în colecțiile Tristan Tzara, Paris și Roland Penrose, Londra) ale căror desene sînt schematice, voit plate, iar benzile de ziar sau hîrtie colorată mai degrabă contrariind tema, decît servindu-i de suport. « Formele cubice, scrie Gertrude Stein, fuseseră înlocuite prin suprafețe și linii, liniile erau mai importante decît orice altceva, ele trăiau în sine și prin sine și această tendință deveni atunci din ce în ce mai pronunțată. »

Rigoarea pe care o caută Picasso îl conduce la încercări de semisculptură, sau mai bine zis la colaje în relief. *Bărbat cu carte*, pe care o face cadou Gertrudei Stein, este singura din aceste încercări, folosind un material fragil prin excelență, dar care a putut să fie conservată, deoarece a fost numaidecît pusă sub sticlă într-o cutie. Picasso repetă totuși că colajul durează tot atît cît și pictura și că, la urma urmei, ceea ce importă este legenda creată de un tablou și nu faptul că el durează sau nu. « Era nepăsător la ceea ce putea să se întîmple tablourilor lui, scrie Gertrude Stein, cu toate că soarta lor îl afecta profund. »

O dată cu mutarea în Montparnasse un nou capitol se deschide în viața lui Picasso. Securitatea materială îi este acum asigurată, trăiește chiar în îndestulare. La sfîrșitul lui decembrie 1912, încheie un contract de

exclusivitate cu Kahnweiler — de care îl mai lega unul — contract foarte chibzuit, scris de propria lui mână, cu un scris sacadat, nervos, ce contrasta cu conținutul clauzelor minuțios stabilite. Una din ele caracterizează ritmul creator al lui Picasso, de care el e pe deplin conștient: « Eu voi fi acela care va decide dacă un tablou e terminat ». Acest contract denotă amploarea renumelui său ca și răsunetul mișcării al cărei promotor a fost.

Prospectul ce anunța cartea lui Apollinaire apărută la începutul lui 1913 sublinia că « această mișcare a pictorilor cubiști. . . interesează acum Europa întreagă ». Lucrarea, de altfel, trebuia să aibă titlul *Meditații estetice*, cu subtitlul *Pictorii cubiști*, dar tocmai acest interes față de o mișcare încă intens atacată și dîrz apărută îl determină pe editor să intervertească ordinea titlurilor. În momentul cînd apare această carte, care face din Apollinaire interpretul unei viziuni noi și îl leagă și mai strîns de prietenii lui pictori, o mare zdruncinare se produce în viața sa. Marie Laurencin se desparte de el. Bărbatul care își arogă toate drepturile, fără a căuta măcar să-și disimuleze infidelitățile, e pe atît de gelos pe cît este de dominator și pe cît de accentuat îi e simțul proprietății. Marie Laurencin face parte din rîndul femeilor care își ascund cu o mare răbdare caracterul, încît, după ce-au îndurat mult, se separă dintr-o dată de bărbatul iubit. Poate că Apollinaire speră încă să o înduplece, poate că niciodată n-a iubit-o cu atîta pasiune ca în momentul cînd simte ce va însemna pentru el pierderea ei. Îndrăgostitul nestatornic, zvînturatic, va găsi accentele cele mai mișcătoare în convingerea că nu e iubit; cele mai frumoase poeme ale lui vor fi acelea în care cerșește reîntoarcerea femeii pe care a rănit-o profund:

Rătăcesc pe malurile Senei. . .

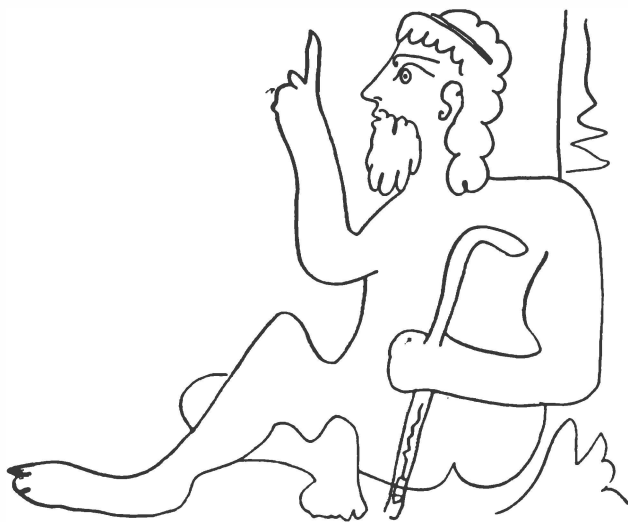
.....

Fluviul, asemenea durerii mele:

Curge și nu se mai sfîrșește. . .

Prietenii îl înconjoară cu simpatia lor. După ce rămase mult timp cu sufletul zdrobit, reîncepe să scrie, crezîndu-se investit cu o misiune sacră de interpret. Totuși, sarcina lui nu va fi ușoară. Cînd ia conducerea revistei *Soirées de Paris* și publică în numărul din 15 noiembrie

1913 cinci naturi moarte de Picasso, cei patruzeci de abonați ai revistei își notifică nemulțumirea, părăsind-o, unul singur rămânându-i credincios. Dar Apollinaire nu se mai descurajează. Cu acea facultate de redresare ce-i este proprie, îi scrie lui Robert Delaunay: « Sînt tristețea însăși, dar nu cea pîrdalnică și nenorocită tristețe ce întunecă totul. Tristețea mea strălucește ca o stea și luminează drumul Artei de-a lungul îngrozitoarei nopți a vieții ».



IX. BALETE RUSE ȘI REALUL ACCEPTAT

1913 — 1918

Don José Ruiz Blasco se stinge din viață la Barcelona, în mai 1913, la vârsta de șaptezeci și doi de ani. Moartea acestui om șters, pe care fiul său îl vedea atît de rar în ultimii ani, îl tulbură în mod ciudat pe Picasso. Prietenii lui îl auzeau adesea repetînd unele maxime ale tatălui său, ca și cum ele l-ar fi putut călăuzi pe drumul extraordinarei lui aventuri creatoare. Părea să creadă în acea înțelepciune naivă care este apanajul resemnaților, și poate că avea chiar nevoie de ea, ca toți aceia care își iau dreptul de a încerca toate îndrăznețiile. Apollinaire proclama atunci eliberarea de orice servitute sentimentală: « Înainte de toate, artiștii sînt oameni care vor să devină inumani ». Probabil că Picasso subscrisesse în principiu la această maximă, dar, pe lîngă spiritul de familie, foarte pronunțat la orice spaniol, era în el și o putere de afecțiune ce se consuma în prietenie. La adus la Céret pe Max Jacob, care-i scrie lui Apollinaire: « Eva e o femeie încîntătoare, Picasso mă răsfață ». Max Jacob păstrează aceleași raporturi amicale cu Apollinaire, cu toate că, după cum scrie Billy, Guillaume devenise șef de școală pe malul stîng al Senei, în timp ce Max ducea în Montmartre « aceeași viață umilă ». Dacă Picasso îl răsfață, dacă i-a pus la dispoziție « o cameră regească », Max Jacob are în schimb darul de a-l distra, de a-i ușura durerea ce-l cuprinsese la moartea tatălui său. Max Jacob avusese o viziune, în cadrul căreia Dumnezeu îi apăruse pe peretele odăiței lui din strada Ravignan. De atunci, se gîndea să se convertească,

dar omulețul exaltat, care povestea că îl văzuse pe Isus Christos în veșmînt de mătase galbenă cu înflorituri albastre, îi inspiră atît de puțină încredere preotului la care se dusesse în mare grabă, încît acesta îi refuză botezul. În ciuda pietății ce-l va caracteriza de aici încolo, cu toate viziunile lui repetate:

*Prima oară
Mai vizitat acasă,
A doua oară
La cinematograf...*

Max Jacob și-a păstrat voioșia lui cabotină, zeflemeaua lui obișnuită. În *Sfîntul Matorel*, pe care Kahnweiler îl publică în 1911, cu ilustrații în acvaforte de Picasso, elementul mistificator, gustul parodiei stăruie încă, de parcă autorul n-ar fi fost vizitat de harul divin. Pentru *Asemiul Ierusalimului*, pe care Kahnweiler îl va edita în ianuarie 1914, Picasso gravează de asemeni cîteva ilustrații în acvaforte. Una din aceste planșe, *Femeie goală*, pare să reflecte acea dualitate ce sălășluiește în sufletul lui Max Jacob: nudul și capul sînt executate cu cea mai strictă rigoare cubistă, dar pe o pată albă a feței e desenat, în trăsături ușoare, un ochi absolut normal. Picasso închiriasse la Céret un apartament mare, căci el prefera totdeauna, după cum scrie Max Jacob, apartamentele mai mult decît atelierile, care sînt sau înăbușitoare sau reci. Apartamentul de la Céret avea ferestre înalte ce dădeau spre un parc. Pentru citadinul Max Jacob, viața rustică părea extrem de zgomoasă: « Broaște și privighetorile nu ne lăsau să dormim ».

La Céret, îl regăsesc pe prietenul lor din tinerețe, Manolo, și pe protectorul acestuia, americanul Frank Haviland, unul din fabricanții de porțelanuri de la Limoges, « Bogătașul », cum îi spuneau ei pe vremea cînd o duceau greu, dar un bogătaș prea puțin generos, după opinia Fernandei. Haviland poseda aici o mică sihăstrie veche și Manolo, cu care Kahnweiler încheiasse un contract, asigurîndu-i o rentă plătită cu regularitate, se instalează în apropiere. Fostul nesupus la încorporare e fericit că se află lîngă granița țării sale. Impenitentul farsor din Montmartre se cumîntîse. Dar nimic nu părea să-l consacre unei vieți laborioase. Se însurase cu

o frumoasă chelneriță de bar din cartierul Sorbonei, pe nume Totote, și amîndoi păreau sortiți nostalgiei Parisului, doi inadaptabili. În cele din urmă, Manolo se va întoarce totuși în Spania, stabilindu-se în împrejurimile Barcelonei, după ce căderea lui Alfons al XIII-lea adusese o amnistie generală, și avea să devină în țara lui un personaj aproape oficial.

La Céret, Picasso se întâlnește mai tîrziu cu Braque și Juan Gris; veșnic *aficionado*, el își duce prietenii la o cursă de tauri în Spania. Într-o scrisoare către Apollinaire, Max Jacob relatează această călătorie în autobuz, prin Pirinei, într-o «încîntătoare societate de bucătari, ingineri și vînzători foarte politicoși». El descrie primele lui impresii astfel: «Spania e o țară pătrată și colțuroasă. Casele n-au acoperișuri și tufele de aloes seamănă cu niște oameni». Vara e ploioasă, Eva se îmbolnăvește; cu toate acestea și în ciuda timpului urît, Picasso se pune pe lucru cu o furie ce nu încetează să-i uimească pe prietenii lui.

Mai multe trăsături ale operei lui se accentuează atunci. Simțind nevoia să-și varieze tehnica, să «o rupă cu orice virtuozitate a execuției», spune Kahnweiler, Picasso, ca și Braque și Juan Gris, folosește din ce în ce mai mult «solidificarea» culorii. În *Pahar și sticlă de Bass* (colecția S. R. Guggenheim Foundation, New York), rumegușul de lemn este amestecat cu ulei, la care se adaugă hîrtii lipite. Rumegușul scoate de asemenea în evidență, într-o suprafață zgrunțuroasă, paharul și sticla pătrată de coniac Bass în natura moartă *Pahar și sticlă pe o masă* (colecția George L. K. Morris, New York), ca și în *Carte de joc și pahar* (colecția Marthe Hennebert, Paris). Tot astfel, nisipul, cenușa și ghipsul sînt folosite pentru crearea contrastelor dintre petele zgrunțuroase și suprafețele netede în *Instrumente de muzică* (Muzeul de artă modernă, Moscova), sau în *Vioară agățată pe perete* (colecția Rupf, Berna), unde suprafața lustruită ce imită lemnul alternează cu planuri în relief și cu straturi zgrunțuroase, de roșu și verde, ce anunță întoarcerea la culoare.

Aceeași căutare a diferențelor tactile se găsește în colajul *Student cu pipă* (colecția Gertrude Stein), unde bereta din hîrtie plisată pe alocuri accentuează umflăturile suprafeței plate. În *Ghitară*, pictată pe un panou de

lemn și avînd scrise în partea de sus cuvintele: «Ma paloma», Picasso a recurs chiar la relieful în ghips. El își continuă experiențele cu diferite construcții, de pildă ghitară de tablă sau vioară de carton pe un fond de hîrtie de ziar, cu benzi vărgate în loc de corzi. Căutarea varietății se extinde și asupra subiectului. În *Femeie cu ghitară*, pe care o pictează în iarna acestui an, Picasso introduce în partea de jos a tabloului litere din alfabetul rus. Kahnweiler povestește că trimisese cîteva pînze de Picasso în Rusia, pentru o expoziție organizată de o societate intitulată «Valetul de carô» și că acele tablouri se întorseseră înfășurate cu grijă în afișe rusești. «Picasso le văzu și le găsi atît de frumoase, încît le păstră și le folosi în naturile sale moarte.»

În același timp, culoarea se revarsă puternic în opera sa. În *Vioară la cafenea* (Galeria Rosengart, Lucerna) benzi de un albastru ultramarin pur se detașează dintr-un fond crem și verde deschis, vinețiu, în timp ce folosirea pieptenului, de care artizanii se slujesc spre a imita lemnul, creează acele diferențieri tactile căutate atunci de Picasso. În același sens, el a recurs la punctele verzi și roșii, ca niște confeti lipite, care alternează suprafețe cu picățele și planuri netede.

Printre vechile subiecte pe care Picasso le reia acum, ca și cum s-ar întoarce, mai mult sau mai puțin conștient, spre firul permanent al creației lui, se află *Arlechinul* (Galeria Rosengart, Lucerna), pictat în culori luminoase, crem și gri, și compus în trepte de scară. Cotitura cea mai pronunțată a artei lui este reprezentată de *Femeie în cămașă într-un fotoliu* (colecția Ingeborg Eichmann, Zürich), pictată în cursul acelei ierni. Realul se strecoară aici cu insistență, subliniat de puternice contraste de culoare. De pe fondul gri îngălbenit se desprinde un fotoliu mov cu reflexe satinat, cu umbre violete, capitonat, garnisit cu un șiret gros, împletit, și cu un ciucure, unul din acele fotolii bătrînești ce apar pe neașteptate în opera lui Picasso. Pe carnația de un bej bătînd în roz se plisează cămașa cu broderie englezească, minuțios pictată cu marginea festonată. Coastele țîșnesc, schematice, în aceeași culoare accentuată a cărnii, un roz violent subliniază sînii ciudați, ce par bătuți în nituri.

Foarte conștient de fiecare treaptă pe care o urcă arta sa, Picasso știe dinainte că acest tablou va fi important 222

pentru el, căci îl pregătește cu atenție printr-o acuarela din care lipsesc doar cămașa festonată și îmbrăcămintea fotoliului.

Femeia în cămașă avea să fie considerată mai târziu ca o anticipație a suprarealismului din cauza acestui soi de incoerență ce domină tabloul, a vecinătății realului cu abstractul. În opera lui Picasso, lucrarea aceasta marchează părăsirea planurilor geometrice dreptunghiulare, menținute cu o implacabilă rigoare doar în unele naturi moarte. *Natură moartă cu sticlă de rom* (colecția Gertrude Stein) este una dintre cele mai caracteristice din această perioadă care a fost numită, cu un cuvânt puțin deconvincant: « cubism rococo ». Elementele reale introduse aici: ornamentul tăbliei din fund, sticla învelită cu o împletitură de paie, relieful pocalului, frunza unui fruct, planurile împestrițate de culori vii se întîlnesc cu umbra unui pahar negru brăzdat de alb și de alte semne geometrice. Pentru a obține strălucirea la care aspiră, Picasso abandonează pictura în ulei, pentru a folosi verniurile Ripolin pe care le numește « sănătatea culorilor ». De-a lungul diverselor etape ale artei sale, el va păstra gustul pentru planurile sclipitoare.

În această căutare a voioșiei picturale, e o reacție ce ar părea o sfidare la adresa unei arte prea văduvite de colorit sau a unei vieți personale prea austere. Mai multe fotografii făcute în noul lui apartament din strada Schoelcher — căci n-a rămas prea multă vreme în bulevardul Raspail — îl arată într-o atitudine curioasă: are aerul de a voi să braveze universul sau își impune o seriozitate neobișnuită. Apartamentul este somptuos, dar ferestrele dau spre priveliștea melancolică a unui cimitir. În atelier, pe un fond de rame sau de tablouri rigurosi cubiste, se profilează silueta lui robustă, îmbrăcat într-o bluză și pantalon de muncitor, cu șapca trasă pe frunte. Alt clișeu îl arată în chiloți, cu picioarele muschiuloase descoperite, cu șapca dată pe ceafă; într-un al treilea, torsul său puternic cu suflu larg e gol, gâtul e înfundat între umeri, picioarele desfăcute, pumnii atîrnînd; cu aerul acesta țeapăn, seamănă mai mult cu un luptător de bîlci, decît cu un artist împovărat de preocupările lui creatoare.

Mulți dintre prietenii lui îl urmară pe Picasso cînd el se stabili în Montparnasse, dar, spune Gertrude Stein,

nu mai era același lucru: «Nu era nefericit, totuși, după viața din Montmartre, nu i s-a mai auzit râsul acela spaniol, puternic, puțin nechezat». Legăturile de prietenie cu Braque se desfac încetul cu încetul. Drumurile creației lor se despart și ele. Semnătura pe dosul tablourilor, garanția anonimatului, va dispărea după 1914. Guillaume Apollinaire se lansase, în felul lui impetuos, în aventura picturală. În calitate de mare preot al unei religii noi, Apollinaire visează să împace futurismul inițiat de Marinetti cu cubismul, față de care acesta era violent ostil, cu scopul de a crea, în artă și literatură, o singură și puternică mișcare de avangardă. Futurismul avea să-l atragă pe Apollinaire, mai curînd sau mai târziu, prin tot ceea ce era în acest curent romanticism dezmățat, grosolanerie în limbaj, lipsă de măsură în gândire, elan destructiv și exces de violență. Primul manifest futurist publicat în Franța la începutul lui 1909 proclama: «Literatura de pînă acum preamărinde imobilitatea pasivă, extazul și somnul, noi vrem să exaltăm mișcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul gimnastic, saltul periculos, gheara și lovitura de pumn».

Acest program avea să alimenteze și să justifice, într-o bună zi, violențele reacțiunii fasciste, cînd ea se împoștonă cu o mască revoluționară.

Un manifest al pictorilor urmează disprețului literaților și proclamă revolta împotriva tiraniei cuvintelor «armosnie» și «bun gust», contra nudului în pictură, «la fel de greșos și plicticos ca adulterul în literatură», contra tentelor plate și a criticilor de artă. Noua frumusețe la care aspiră futuriștii în toate domeniile artei, «frumusețea vitezei», îi face să declare război cubiștilor. În prefața catalogului de la prima expoziție a pictorilor futuriști, deschisă la începutul lui 1912 la Paris, ei le reproșează acestora că se încăpățînează să picteze imobilitatea, «înghețarea și toate ipostazele statice ale naturii». În alte manifeste, futuriștii declară că refuză culorile surde, folosirea liniilor moarte, a cubului și a piramidei, ca și a «unghiului drept, pe care noi îl socotim apăsional».

Aceste atacuri împotriva unei mișcări al cărei geniu tutelar se credea, nu-l împiedică pe Apollinaire să redacteze în vara anului 1913 un manifest-sinteză: *Antitraditia futuristă*. Invectiva lui Cambonne, devenită

șlagăr, se adresează criticilor și profesorilor, fraților siamezi d'Annunzio și Rostand, în timp ce trandafirul e oferit în primul rînd lui Marinetti, în al doilea rînd lui Picasso, și în fine lui însuși.

Manifestul produce mult zgomot, o vîlvă supărătoare, și Apollinaire va încerca mai pe urmă să-i atenueze tăria, mai ales că Marinetti refuză să se împace cu cubismul și cu prietenii literari ai acestuia. În Italia, futuriștii cîștigă teren, adversarii lor din avangarda literară, ca grupul Papini, fuzionează cu ei. Ardengo Soffici face din revista florentină *Lacerba* organul oficial al futurismului. Picasso intră personal în legătură cu acei dintre futuriști care locuiesc la Paris, ca Gino Severini, sau petrec aici cîțva timp, ca Ardengo Soffici. Severini, care, în 1913, se însoară cu fiica lui Paul Fort, atunci în vîrstă de cincisprezece ani, repurtează, în cadrul expoziției futuriștilor la Paris, cel mai răsunător succes cu tabloul său *Dansul lui Panpan la Monico*, considerat drept cea mai strălucită reușită a grupului. Încercarea de a capta mișcarea se traduce prin tente violente, prin interpenetrarea formelor, în felul unei supraîmpriări pe ecran, și printr-o ploaie de bastonașe luminoase ce denotă influența lui Seurat. Revista *Soirées de Paris* organizează întîlniri între futuriști și avangarda artistică și literară pariziană. Reuniunile au loc în apartamentul pictoriței și poetei Hélène d'Oettingen, sora lui Serge Férat. Aceștia doi au luat conducerea sporadicei reviste, alături de Apollinaire. Pe adevăratul său nume — imposibil de pronunțat — Serge Jastreboff este unul din acei ruși cu o cultură foarte întinsă și cu o curiozitate intelectuală și mai mare încă; pasionat de pictură, a urmat îndeaproape evoluția cubismului și a fost unul din fondatorii *Secțiunii de Aur*. În acel apartament din bulevardul Raspail, Severini, Soffici, Chirico se întîlnesc cu prietenii lui Apollinaire, pictori și poeți, cu Picasso, Fernand Léger, Zadkine, Modigliani, Kisling, Max Jacob, Blaise Cendrars și atîția alții. Aceste întîlniri, ce se prelungesc în restaurantele și cafenelele învecinate, conferă cartierului o celebritate cu totul nouă. « În curînd, fac prinsoare, fără să doresc asta, scrie Apollinaire, că Montparnasse va avea locurile lui de noapte, șansonetiștii lui, așa cum își are pictorii și poeții lui. În ziua aceea însă, Montparnasse

își va fi trăit traiul, agenția Cook își va instala aici caravanele ei . . . »

Italianii se simt în mod deosebit apropiați de Picasso. Ardengo Soffici declară că prin natura sa, prin caracterul și prin felul de a simți și a gândi, el este « unul de ai noștri », « unul de al pământului meu ». Picasso rămîne în legătură cu Soffici după ce acesta a părăsit Parisul și îl însărcinează să facă cercetări asupra strămoșului său ipotetic, pictorul genovez Matteo Picasso. Într-o natură moartă din iarna 1913—1914 (colaj și desen) unde o *Sticlă de drojdie bătrînă, un pahar și o pipă* sînt etalate pe o masă, figurează cu litere mari antetul revistei *Lacerba*. Unele din ideile pe care prietenii săi futuriști le exprimă în fața lui îi sînt familiare lui Picasso sau apropiate de gândirea sa.

Sculptorii futuriști cer, de pildă, abolirea « liniei finite și a sculpturii închise în sine », a « pretensei nobleți, pur literară și tradițională, a marmurii și bronzului », și se gîndesc, ca și el, la construcții în lemn sau în metal înzestrate cu mișcare.

La Picasso, această întoarcere la culoare, atît de vizibilă încă din lucrările lui precedente, se accentuează și mai mult în cursul verii din 1914, pe care o petrece împreună cu Eva la Avignon. *Natură moartă verde* (Museum of Modern Art, New York) trădează o schimbare de tehnică, sau mai degrabă năpădirea pînzei întregi de o tehnică folosită parțial mai înainte. Pe fondul, de un verde strălucitor, se vede o sticlă, al cărei cristal cu dungi săpate pieziș pe margini capătă reflexe violete, galbene și portocalii, masa este acoperită cu o scoarță pestriță cu ciucuri, iar niște pastile de culori vii adaugă notele lor stridente la un ansamblu și așa bogat în contraste de tonuri.

Către sfîrșitul șederii la Avignon, fără îndoială în momentul cînd îngrijorarea începe să cuprindă spiritele, Picasso, indignat de accentele belicoase de dincolo de Rin, pictează cea mai bogată dintre naturile lui moarte, intitulată *Vive la France!* În fața unei hîrtii pictate imitînd tapiseria, a unei draperii și a unor ornamente în relief, se află o sticlă de rom cu învelitură de paie, pahare, cărți de joc, iar pe un pahar două drapele tricolore încrucișate, avînd deasupra lor inscripția: *Vive la* . . . Tabloul, pictat după declararea războiului,

reflectă plăcerea de a trăi dintr-o vreme ce nu se va mai întoarce niciodată, este ca un adio unei bucurii despre care nimeni nu știa în acel moment că va fi pierdută pentru totdeauna.

Lucrarea cea mai caracteristică pentru experiențele pe care le face Picasso privind strălucirea picturală și noua sa tehnică — acest mod de a scutura formele, de a le înzestra cu desene cu puncte multicolore, cu interpenetrarea planurilor geometrice cu reliefurile citorva detalii reale — este *Femeie șezând într-un fotoliu la gura căminului* (colecția Georges Salles, Paris), pentru care există mai multe studii în ulei pe hîrtie. După ce introdusese în tablourile lui hîrtii de tapet lipite, cu motive destul de sobre în cea mai mare parte, imită acum în pictură acele tapete cu înflorituri mari ce se mai găsesc încă pe pereții apartamentelor din provincie. Aceste flori roz pe un fond violaceu, cu falsa culoare a tapetelor ieftine, se detașează pe un verde de jad uniform și strălucitor; în același fel se detașează bucățile de marmură neagră imitată și o scurtă țîșnire de raze galbene și roșii ce figurează arderea unui butuc cioturos în vatra șemineului. Triumphiurile și dreptunghiurile feței și ale trupului sînt împetrișate de pete roz, albastre sau verzi; o mîneacă atîrnă, albastră. Obiectul cel mai neașteptat este gulerul de pene ce înconjoară umerii femeii, pictat în mici tușe albe — travaliu de miniaturist. Din aceeași vîină « rococo » face parte o întoarcere, izolată, în primăvara acestui an, la sculptură: *Paharul de absint*, din care Kahnweiler a pus să se toarne șase exemplare în bronz, patinate și împetrișate diferit. Acest pahar, deasupra căruia se află o linguriță și o bucătică de zahăr, este, cum subliniază Barr, « un tur de forță minor ».

În rîndul încercărilor sau jocurilor din această vară se numără multe experiențe de pictură în relief, ca în *Ciorchine de strugure*, pe o tăblie de lemn, presărată cu nisip, sau în *Pipă, pahar și zar*, unde culoarea este amestecată cu ghips. Sau mai ales aceste semisculpturi, executate în materialele cele mai diverse: *Ghitară* din hîrtie colorată, decupată și lipită, firele de sîrmă figurînd corzile, și altele făcute din elemente de lemn tăiate grosolan, prinse în cuie pe un panou, repictate și împetrișate, ca *Mandolina*; sau o bucată de tinichea răsucită

și bătută în cuie pe o planșetă, tinichea ce se recunoaște, datorită literelor în relief, că provine dintr-o cutie de conserve. Dacă aceste construcții multiple, pe care, de altfel, le păstrează aproape pe toate pentru el, par a nu-l satisface ca opere de artă independente, ele îi vor îngădui într-o zi, după cum subliniază Gertrude Stein, să abordeze cu încredere decorul de teatru.

Tot la Avignon, Picasso inaugurează acea serie de bărbați șezînd, serie prin care o etapă a artei sale ia sfîrșit și alta începe. Mai multe desene pregătesc marele tablou *Bărbat șezînd cu pahar* (colecție particulară). Pe un fond verde jad, ușor împestrițat cu alb, scliște haina întunecată a bărbatului așezat, în timp ce o dungă de un albastru cald, ce semnifică brațul lui, se ondulează de-a lungul tabloului. O pancartă sau un prospect festonat cu violet anunță serbările din Avignon. Dungi brune, galbene și verzi formează o față de masă sau un covor, unde picățelele din partea de jos se termină în colțuri regulate, ca un feston brodat.

Dar, ca și cum s-ar feri de propria sa împrăștiere, de o tendință spre stilul ornamental, Picasso se oprește exact în momentul cînd atinge cea mai mare intensitate a bogăției lui picturale. Printr-una din acele înclinări de balanță, ce intervin cu regularitate la el, revine la nuditătea formelor, părăsită pentru un anumit timp. *Fumătorul* se desprinde tot pe un fond verde, strălucitor, dar el este pictat în mari planuri întunecate, și doar o porțiune de culoare, la mijloc, figurînd desigur o îmbrăcăminte de interior, imită o stofă dungată cu floricele roz și galben pe un fond roz pal. Compoziția în dungi verticale e foarte strînsă, motivele în stil grec ale fondului sînt atît de discrete, încît abia îndulcesc austeritatea ansamblului. *Jucătorul de cărți* (Museum of Modern Art, New York) se plasează pe aceeași linie de demarcație a celor două perioade creatoare ale lui Picasso, el e construit din planuri rigide, strîns întrepătrunse, dispuse în trepte, și din cîteva dreptunghiuri rare, presărate cu picățele. Această împestrțire va mai persista un anumit timp în această pictură cu planuri mari de culoare pură, riguros echilibrate, ceși ia acum avînt și care a fost denumită: perioada de cristal. Dar evenimentele exterioare vin să rupă evoluția abia schițată. O dată cu declararea războiului, mulți prieteni

ai lui Picasso sînt numaidecît mobilizați. Dintr-o dată, se produce o ruptură profundă ce-l face să simtă situația lui de cetățean străin. Va spune mai tîrziu: «*Îam condus la gara din Avignon pe Braque și Derain. Nu îam mai regăsit niciodată*».

Se întoarce la Paris. Un Paris răvășit, unde nu mai era nimic din ceea ce fusese ieri. Gertrude Stein fusese prinsă de război în Anglia, unde se dusesese să ia contact cu editorul ei, și, deocamdată, nu se mai putea întoarce. Totul se dispersează și se dislocă în jurul lui. Stăruise pe lângă Kahnweiler ca acesta să ceară naturalizarea în Franța, dar, ca atîția germani ce trăiseră mult timp în afara Germaniei și ignorau reacțiunile din țara lor, Kahnweiler și Uhde nu crezuseră niciodată într-un război între Germania și Franța. Kahnweiler se refugiază în Elveția. După război, colecția lui va fi vîndută, iar cea a lui Uhde va fi împrăștiată, ca «*bunuri inamice*». Tragedia mondială se repercutează în nenumărate conflicte individuale. În vara precedentă, prietenii lui Apollinaire încercaseră în zadar să-l împace cu Marie Laurencin. Dar, dacă el simte că a pierdut-o, va fi și mai deznădăjduit cînd ea îi va anunța căsătoria sa, care are loc în iunie 1914. Printr-unul din acele jocuri de contraste ce atrag ființele încercate, Marie Laurencin se mărită cu un moșier german: «*Ea, o pariziană, va scrie mai tîrziu Apollinaire, care impusese tipul ei de femeie întregului Paris, și de aici în lumea întreagă!*» Proaspeții căsătoriți izbutesc să fugă pentru a scăpa de lagărele de concentrare și se stabilesc la Malaga. «*Soțul ei n-a vrut să ridice arma împotriva Franței*», explică Apollinaire, și această «*pariziană tragică și exilată*» va încerca să rămînă în contact cu prietenii ei prin scrisori ce trădează un fel de nebunie disperată. Apollinaire are naționalitatea rusă a mamei sale, se născuse în Italia, țară încă neutră, prietenii îl îndeamnă să plece, dar el se hotărăște să se încorporeze. Originea sa tulbure îi creează greutăți la angajare. Deznădăjduit că o pierduse pe Marie Laurencin, văzînd cum se prăbușește o lume pe care o simțea a lui mai mult decît oricare alta, încearcă să-și găsească uitarea în opium și aventuri amoroase. Louise de Coligny-Châtillon, despre care va spune, nu fără snobism, că în vinele ei «*curge sîngele Sfîntului Ludovic*», «*pătimașă în*

dragoste », ca și el, îl obosește repede într-o iubire de o senzualitate și cerebralitate furibundă:

*O, Lou, marea mea durere,
O, Lou, inima mea zdrobită.*

Într-un moment de amărăciune, Apollinaire face noi demersuri spre a se încorpora. Când izbutește să se înroleze, acest etern nedisciplinat, acest hoinar prin excelență, care n-a fost niciodată punctual la o întâlnire și n-a frecventat decît ființe deosebit de pitorești, găsește o plăcere neprevăzută în dura disciplină militară: « Am impresia că meseria de soldat este adevărata mea meserie ».

În timp ce Apollinaire face instrucție la Nîmes, Max Jacob se pregătește pentru marea cotitură a vieții lui. El a avut o nouă viziune, și imploră să fie botezat. Billy povestește o anecdotă care circula în grupul prietenilor săi în legătură cu viziunile lui Max Jacob. Într-o zi, la Sacré-Cœur, i-a apărut Fecioara și i-a spus: « Cît ești de pocit, sărmanul meu Max! — Dar nu's chiar atît de pocit, Sfîntă Fecioară! » a răspuns el și a părăsit biserica, deranjînd toată lumea și înfuriîndu-l pe paraclicer. A dat în cele din urmă de călugării de la Notre-Dame-de-Sion, specializați în convertirea evreilor, dispuși să-l boteze: « Pablo va fi la 20 ianuarie nașul meu, îi scrie lui Apollinaire, iar Sylvette Filassier, de la Teatrul de Varietăți, nașa, cu vrerea lui Dumnezeu ».

Picasso nu se poate stăpîni să nu-și tachineze prietenul pentru zelul lui de neofit. « Pablo vrea să-mi dea numele Birjă. Sînt dezolat », se vaită Max Jacob. În cele din urmă, cad de acord asupra numelui Cyprien, unul din prenumele lui Picasso. Dacă simțul umorului persistă la el, chiar într-o împrejurare atît de solemnă, Picasso are pentru Max Jacob o caldă și mare afecțiune. Această simpatie se citește pe de-a întregul într-un portret făcut prietenului său, un portret-surpriză, desenat realist și minuțios și constituind o ruptură bruscă de maniera lui din acea vreme. El îi arătase, de altfel, lui Kahnweiler, mai înainte, cîteva din aceste desene realiste, datînd din anul precedent. Desenează un chip al lui Max Jacob, Picasso fiind fără îndoială unul dintre puținii oameni care îl cunoșteau cu adevărat, cu o expresie de

bunătațe tristă și dezarmată, cu un biet surîs pe care numai înclinarea către ironie pare a-l fi așternut pe buzele-i lungi. E îmbrăcat într-un pulover gros, peste care e răsfrînt gulerul moale al cămășii, cu o haină și un pantalon ponosite. Mîinile fine și le ține pe genunchi, cu pumnii întredeschiși, asemenea mîinilor de oameni sărmani cînd se odihnesc. Max Jacob e încîntat, găsește că portretul « seamănă în același timp cu al bunicului meu, cu al unui bătrîn țaran catalan și cu al mamei ». În legătură cu această revenire neprevăzută la portretul realist, Mahaut face cîteva confidențe semnificative. « În anul 1915, pe negîndite, Picasso vrînd, îmi spune el, să vadă dacă mai poate să deseneze ca toată lumea, schițează în creion cîteva portrete de prieteni, atît de exacte, atît de precise, încît au fost comparate cu ale lui Ingres. » În această dorință de a desena, de a vedea « ca toată lumea », se trădează ceva dintr-un om descumpanit, izolat, ocolit de vîlmășag, lucru care începe să-l apese. Prietenii lui sînt mobilizați, Braque e sublocotenent într-o tranșee. « Văd puțînă lume », îi scrie atunci Picasso unui prieten italian.

Prin aceste portrete realiste, desenate cu mină de plumb, el se alătură permanenței unei viziuni, caută o comunitate de optică. Dar nu trăsătura lui Ingres este aceea pe care o regăsește. *Portretul lui Ambroise Vollard*, pe care-l face în luna august din același an, în factura cea mai clasică, cu virtuozitatea minuțioasă a unui Holbein, scoate în evidență omul, cu pleopa lui obosită, cu craniul bombat, cu barba de mujic, cu gura vorbărească și totodată posacă, cu mîinile mici, grăsulii. Cu aceeași privire cramponată de realitatea vieții zilnice care-l apără de răscoliri sufletești, Picasso desenează o vedere din atelierul său din strada Schoelcher și cîteva naturi moarte.

Străinii care locuiesc la Paris își strîng rîndurile, ca și cum ar simți că trăiesc în marginea evenimentelor. Max Jacob se mîndrește cu descoperirea unui « destul de mare poet rus, Elie Ehrenbourg », care îi traduce poemele sale și găsește că seamănă cu ale lui Apollinaire sau Heine. Picasso se împrietenește cu sculptorul Pablo Gargallo, pe care-l cunoscuse la Barcelona, și de care-l apropie acum suferințele acestor ani de război. O fotografie a lui Picasso, făcută în atelierul lui Gargallo, este una

din puținele ce-au reușit să transmită strălucirea din ochii lui și fermitatea imperioasă a buzei lui superioare. Omul care și ațintește asupra lumii această privire aproape halucinantă este menit, firește, să-i deconcerteze atât pe prieteni, cât și pe cei invidioși. În fața acestor desene realiste se anunță — și unii o proclamă cu triumf — că el a abandonat cubismul, impasul în care se împotmolise.

Dar, atent la comentariile despre arta sa și totodată neclintit, Picasso își urmează drumul său pe linia cubismului, ca și cum și-ar da seama că nu epuizase încă toate posibilitățile pe care i le oferă acesta. Încearcă chiar — dar această încercare e izolată — să combine un desen cubist cu detalii realiste, ca în *Femeie culcată*, al cărei corp, văzut în racursi, e construit în planuri geometrice, însă cu două enorme tălpi realiste în primu! plan.

Se identifică mereu cu cubismul, prin acel mod foarte personal de a îmbina arta sa cu propria sa viață. Toți prietenii lui l-au auzit într-o zi sau alta exclamând: « E al meu », sau « Asta sînt eu »; și nu era vorba de un obiect ce-i aparținea sau de o asemănare găsită cu el însuși, ci de o similitudine între un fenomen, între o manifestare artistică și propria lui creație, similitudine pe care o aclamă cu bucurie sau cu stupeoare. Când Gertrude Stein reușește să se reîntoarcă din Anglia, îi invită într-o seară la ea pe Picasso și Eva. După cină, ies la plimbare pe bulevardul Raspail. Deodată, un camion uriaș străbate strada, într-un zgomot asurzitor. « Pablo se oprește din mers, încremenit. Era primul camion camuflat pe care-l vedea. „Noi am făcut asta!” zise el. »

Într-o zi îi spuse lui Cocteau: « Dacă vor să aibă o armată invizibilă de la distanță, n-au decît să îmbrace oamenii în arlechini ». Tema arlechinului, atât de îndrăgită în tinerețe — și la care se pare că a recurs mai ales în vremurile tulburi — reapare acum în arta sa, în mai multe acuarele, transpusă în riguroase planuri cubiste. Principala lucrare de acest gen este *Arlechinul* (Museum of Modern Art, New York), făcut pe înalt, pictat în largi planuri cu înclinări diferite, suprapuse, cu tente vii de roșu vermion și albastru ultramarin, detașîndu-se pe un fond negru; din dreptunghiul corpului, format

din romburi multicolore, țîșnește lujerul capului cu măciulia neagră. Voioșia coloritului este cu atît mai frapantă, cu cît construcția este foarte rigidă, schematizată la extrem, excluzînd orice element lizibil.

În același timp în care Picasso își dovedește lui însuși măiestria viziunii sale realiste în portretele desenate, tablourile lui acuză o simplificare crescîndă a formei, în favoarea culorii. Pictează acum mai multe naturi moarte, dintre care una este plasată în cadrul unei ferestre, motiv ce va reveni adesea în opera lui. O temă izolată la el este *Natură moartă într-un peisaj* (colecția H. Berggruen, Paris) care pare să exprime nostalgia citadinului lipsit de frunzișul primăvărat al arborilor și de cerul albastru pe care gonesc nori albi. Numai că acest peisaj e plasat într-un cadru roșu și negru, ca și cum ar fi placat pe o cortină de teatru; triumphiurile și dreptunghiurile viu împetrite cu roz și verde taie clocotirea verdeții, iar cele mai multe obiecte își păstrează rigiditatea lor geometrică.

În ansamblu, mai ales dacă ne gîndim la ritmul lui obișnuit de lucru, Picasso pictează puțin în cursul acestor primi ani de război și îndeosebi acuarele de format mic. Pare mult mai mișcat decît vrea să și-o mărturisească lui însuși, de a se ști atît de în afara unui mare angajament, a unei cauze ce reclamă toate sacrificiile. Mai tîrziu avea să înțeleagă că acest război nu e de fapt al său, așa cum avea să fie lupta dusă în țara proprie.

Primele zvonuri, primele vești despre prietenii răniți pe front fac și mai mare prăpastia ce s-a deschis între cei ce luptă și cei din spatele liniei de bătaie. În 1915, Braque e grav rănit. Rămîne mult timp în comă. Se pierde speranța de a fi salvat. După trepanație, revine încet la viață, ca și cum ea i-ar fi dată pentru a doua oară. Cei care revăd Parisul în cursul unei permisiuni suferă amarnic de a găsi orașul neschimbat, așa cum îl lăsaseră. Apollinaire revine aici în februarie 1916:

*Am văzut Parisul în întuneric,
Cavou unde lumea petrece . . .*

El descoperă aici « o febră a picturii și sculpturii. Cubism, se înțelege », adăugînd, nu fără o notă de ironie: « Vînd

orice, la prețuri nebunești ». Toți regretă însă, mai menționează el, plecarea lui Kahnweiler, « acest biet „canvélomme”, care nu avea decît un singur cusur, acela de a fi zgîrcit la bani ». Apollinaire îi trimisese lui Picasso, de pe front, un inel, făcut dintr-un cartuş al inamicului, însă darul se pierduse. În timpul scurtei lui permisiî îl vede şi pe Max Jacob, care « prezice un război de treizeci de ani! E o nebunie, şi el prezice că 1916 va fi mai sîngeros decît 1915 », scrie el. Înainte cu cîtiva ani, Max Jacob le ghicise destinul, după cum avea obiceiul, prietenilor săi. Îi spusese Mariei Laurencin: « Vei fi nefericită în dragoste şi vei părăsi Franţa, dar te vei întoarce ». Lui Apollinaire îi prezisese că va avea o viaţă scurtă şi glorie după moarte.

Faima lui Max Jacob de « prezicător satanic » se stabilise de pe atunci. Şi Apollinaire îşi aminteşte de ea în luptele din linia întîi, în noroiul tranşelor, printre « zidurile de cadavre, în nesfîrşita explozie a bombelor şi a torpilelor, în şuieratul şi ţiuitul gloanţelor ». Chiar lui Max Jacob îi trimite el o lungă scrisoare, în ajunul pornirii la atac. Trei zile după aceea, o schijă de obuz îi găureşte casca şi pătrunde în craniu. Este evacuat la Paris, i se face trepanaţie, e îngrijit cu devoţiune de Serge Férat, infirmier la spitalul italian. Rana gravă avea să lase urme adînci;

*O, tinereţea mi părăsită
Ca o floare ofilită . . .*

După ce se restabili, şi o dată cu apariţia volumului *Poetul asasinat*, prietenii săi, în frunte cu Picasso, Max Jacob, Juan Gris şi Cendrars organizează un mare banchet în onoarea lui, la care iau parte toţi cei care aveau atunci un nume în artă şi literatură. « Banchetul ce mi s'a dat a fost ca o sclipire de magneziu », constată Apollinaire cu o imensă satisfacţie.

La ieşirea din spital, Picasso îl desenează, portret realist conturat de o linie de virtuos, în care el apare în uniformă, cu crucea de război prinsă la piept, cu capul şi mîna bandajate, căci braţul stîng i-a rămas inert.

Desenele realiste apar din ce în ce mai numeroase în opera lui Picasso. Sînt naturi moarte, o fructieră cu banane şi mere abia deformate sau o zaharniţă; sînt

mai ales arlechini, unul din subiectele dominante în acest timp, arlechini cu săbii de lemn, măști cîntînd la gitară sau însoțite de un domn bătrîn cu joben.

Foarte des, desenul realist nu e decît un punct de plecare, un fel de schiță în care se înscrie simplificarea structurii, redistribuirea trăsăturilor, transformarea cubistă.

Același proces revela, foarte instructiv, în unele desene, variante ale unui alt subiect familiar: bărbatul șezînd, cu un baston sau cu o pipă în mînă, citind un ziar, cu pantalonul încrețit ca o armonică, cu jiletca ponosită, cu haina lăbărțată. Într-unul din aceste desene în creion, Picasso este surprins, pentru a spune astfel, pe drumul lui cubist, căci îl reia în cerneală, îl împarte în dreptunghiuri, îl descompune în semne obișnuite, cum este această țevă ce se înalță de pe masă, acoperind capul, așezat mai jos și lizibil.

Aceste desene duc la *Bărbatul cu pipă* (colecția Rolf de Maré, Paris) care, cu toate că datează din 1916, pare mai apropiat de perioada «rococo», decît de aceea denumită «de cristal». O notă umoristică se strecoară în acest portret al unui bărbat cu fața plină, a cărui frunte încrețită se înfundă într-o pălărie melon, cu sprînceană în formă de spic, cu nasul bulbucă, cu mustața stufoasă, cu bărbia lungă, satisfăcută. Brațele răsucite ale fotoliului și reliefurile proeminente joacă în ansamblu un rol analog cu acela al gulerului din *Femeie în verde*. Cubismul se îndrepta spre apogeul său. *Cîntărețul la gitară* din 1916 (Muzeul Național, Stockholm) trădează în același timp rigiditatea structurii și gustul pentru culoare. Pe un fond brun închis, cald, se întind benzi multicolore, verde jad, albastru ultramarin, alături de un brun roșcat, pentru a ajunge la un dreptunghi alb, alături de care se detașează, ca în cadrul unei ferestre, semnul gri, schematic, al capului. În ciuda acestor reușite, sau probabil din pricina lor, în arta lui Picasso se vădește o cotitură, se deschide un drum deosebit de cealaltă cale, atras de desenele realiste înfățișînd portrete de prieteni. Mai multe împrejurări se conjugă aici pentru a determina această reînnoire formală. De fapt, o anumită disponibilitate interioară a lui Picasso îngăduie diverselor influențe dinafară să acționeze asupra lui. Una din acestea, care va aduce la el o împăcare cu clasicismul tradițional, este, presupune

Uhde, mîhnirea ce i-o produce condiția lui de străin: « Într-o vreme cînd ura stăpînea oamenilor, cînd circumspecția romană... se opunea cu ostilitate nebuloasei metafizici germane, se va fi simțit oare arătat cu degetul de cei care-l acuzau de a face pe ascuns jocul „inamicului”? Va fi încercat oare să se încadreze în tabăra specific „franceză”? Iar aceste tablouri să dovedească oare frămîntările din sufletul său? » iată întrebările pe care și le pune Uhde. Dacă aceste lucrări atestă frămîntarea lui Picasso, ele sînt totodată o dovadă a modului cum el știe să-și învingă dilemele, încă una din acele biruințe repurtate asupra lui însuși atunci cînd e sfîșiat de un conflict dureros.

Paralel cu acest conflict de ordin artistic, el suferă și o dureroasă încercare personală: Eva moare. Dar oricît ar fi fost de afectat, Picasso nu e omul care să se lase copleșit de un doliu, să trăiască cu morții sau în trecut. Durerile, ca și resentimentele lui, se consumă prin însăși violența lor. Zdruncinările adînci se traduc la el printr-un dezgust pentru decorul familiar, de a cărui amintire e prea încărcat. El, care se decide atît de greu să se miște, să iasă din cadrul existenței lui — ca și cum s-ar teme să nu spulbere vraja vieții zilnice, să nu tulbure condițiile propice creației sale — fuge de trecut, schimbînd locuința, mai tîrziu chiar orașul, ori de cîte ori se desparte de o femeie pe care a iubit-o. Fiecare mutare dintr-un loc într-altul indică sfîrșitul unei prezențe feminine în viața lui, sau izbucnirea unei noi pasiuni. După moartea Evei, părăsește Montparnasse și se depărtează de atmosfera vieții lor comune, refugiindu-se într-o casuță din Montrouge. În cursul acestor mutări, cele mai multe din « obiectele » confecționate de el din hîrtie, staniol sau zinc se distrug ori se pierd. O dată, niște hoți îi pradă casa, dar nu iau decît lenjerie, și Gertrude Stein își amintește că pe vremea cînd era complet necunoscut, Picasso spunea că ar fi foarte mulțumit dacă un borfaș, însă unul adevărat, un profesionist și nu vreun prieten picat în vizită, i-ar fura tablourile sau desenele. Acum, cînd e cunoscut, pare decepționat că hoțul a preferat lenjeria sa, tablourilor. În noua ambianță, legăturile sentimentale reîncep și se continuă, fără complicații și fără urmări. Într-un crochiu făcut la repezeală, Picasso se desenează pe el însuși în

fața unei mari mese rotunde, în sufragerie, apărât de doi cîini uriași, însoțit de o doamnă foarte grațioasă așezată într-un fotoliu la celălalt capăt al mesei. Aceste legături trecătoare îl lasă disponibil pentru o mare pasiune. O nouă apariție vine să-i schimbe cursul vieții și ea capătă înfățișarea unui bărbat foarte tânăr, zvelt, cu fața ascuțită ce pare alcătuită din două profiluri sudate, cu privirea totdeauna vigilentă, cu gura mare, sinuoasă și foarte mobilă și cu un trup de efeb a cărui suplețe evocă în același timp sprinteneala unei feline și arabescul unei liane. Întîlnindu-l pe Jean Cocteau, Picasso îi cere să-i pozeze pentru un tablou de arlechin, însă ordonarea cubistă a lucrării a distrus toate trăsăturile personale ale modelului. Cocteau avea să rămînă totuși pentru el încarnarea unuia din personajele sale favorite. Cînd, ales la Academia Franceză în 1955, Cocteau îi ceru un proiect pentru spada de academician, Picasso îi trimise o serie de desene uluitoare, reprezentînd în mai multe variante silueta zveltă a unui arlechin avînd în vîrfurile bicornului un cocoș a cărui lungă coadă cădea în semicerc pînă la picioarele sale, formînd mînerul spadei.

La începutul acestui an 1917, Picasso se pomeniște în fața unui proiect cu totul ciudat. A trebuit să apară cineva atît de convingător ca Jean Cocteau, atît de dependent în aparență de ceilalți oameni și, de fapt, atît de irezistibil de antrenant, pentru a sparge blocul de rezistență pe care Picasso îl ridică de obicei în fața solicitărilor prietenilor săi. Ca și cum aventurile spirituale ce-l pîndesc în orice moment ar fi de ajuns spre a-i îndestula setea de variație, Picasso se ferește de tot ceea ce, pe plan material, ar putea să constituie o aventură. Era nevoie, de asemenea, de verva amețitoare a lui Cocteau, de darul lui personal de a pune în evidență excepționalul — curățînd realitatea de orice zgură — spre a-l face pe Picasso să piardă noțiunea aspectului insolit al unei aventuri propuse, spre a-l determina să-și părăsească tabieturile lui dragi ce începeau să se sedimenteze. « Întîlnirea cu Picasso în 1916 mi-a schimbat întreaga viață — îmi scria o dată Cocteau — și am pretenția să cred că și eu iam împodobit-o pe a lui cu o cunună antipedantă care nu era, vai, în obiceiurile lui. »

Ideea ce avea să ducă la această colaborare neprevăzută dăinuia mai de mult. Ea îi venise lui Cocteau, pe atunci

mobilizat, în timpul permisiiei lui din aprilie 1915, cînd îl ascultase pe Satie cîntînd la patru mîini, împreună cu Viñes, compoziția intitulată *Bucăți în formă de pară*. Un curent telepatic se produse între el și Satie, inspirîndu-le ideea unui balet ce trebuia să poarte numele de *Paradă*. Cînd, o săptămînă mai tîrziu, Cocteau plecă din nou pe front, prodigioasa lui facilitățe imaginativă îi permite să lase în mîinile lui Satie un teanc de note și de schițe ce conțineau temele esențiale. În gîndul lui Cocteau, baletul era transpunerea unui music-hall, ale cărui personaje principale erau un chinez, un acrobat și o mică americană, anunțate de o voce anonimă, care debitau la megafon clișeele de publicitate obișnuite. Ideea îi seduse pe conducătorii baletelor ruse, de care Cocteau se apropie prin intermediul lui Diaghilev. Ei se hotărîsc să plece la Roma pentru a monta baletul. Era firesc ca Jean Cocteau să se gîndească atunci să ceară concursul, pentru decorul și costumele unui astfel de subiect, pictorului atîtor arlechini, jongleri și acrobați, dar insolitul consta în a cere aceasta unui om care nu făcuse niciodată decoruri de teatru, nu se interesa cîtuși de puțin de muzică și nu știa nimic despre Baletelor ruse, prezentate la Paris în 1911 și 1913.

La repulsia pe care o avea Picasso pentru orice călătorie, se adăugau împotrivrile mediului său. « L-am atras în afacere, constată Cocteau, nu fără orgoliu. Cei din jurul său nu voiau să creadă că mă va urma. » Și tot el evocă atmosfera artistică a timpului, caracterizată prin intransigență. « O dictatură stăpînea în Montmartre și Montparnasse. Se trecea prin perioada austeră a cubismului. Obiectele ce puteau sta pe o masă de cafenea, ghitara spaniolă, erau singurele plăceri îngăduite. A picta un decor, mai ales pentru Baletelor ruse (tineretul acesta îl ignora pe Stravinsky), era o crimă. Niciodată domnul Renan nu scandaliză mai rău, în culise, Sorbona, decît o făcu Picasso la cafeneaua „Rotonde“, primind propunerea mea. » Călătoria la Roma părea o extravaganță scandaloașă, deoarece « codul cubist interzicea orice voiaj, în afară de acela de la Nord la Sud, adică între place des Abbesses și bulevardul Raspail ».

Dar Picasso, ca totdeauna cînd ia o hotărîre, nu mai ascultă de nimeni. Pregătește și împachetează într-o mică ladă macheta pentru *Paradă*, cu fațadele caselor, 238

cu arborii, cu coliba sa. Înainte de plecare, se duce să-și ia rămas bun de la Gertrude Stein, care tocmai se întorsese din Spania. Ea îl vede apărînd cu un tînar subțirel și elegant ce se sprijinea molatic pe umărul lui. «Iată-l pe Jean, spuse el în loc de orice explicație, și plecăm în Italia.» Ea îl găsește foarte excitat, foarte însuflețit de această idee: «Avea nevoie de o schimbare».

Pleacă numai ei doi, căci Satie nu vrea să părăsească Arcueil. Însăși pornirea este ca o sărbătoare sau ca o vacanță plină de surprize. «Picasso rîdea văzînd cum se micșorează în urma trenului chipurile pictorilor noștri.» Léonide Massine pune la punct coregrafia pentru *Paradă*. Ideea lui Cocteau deschide posibilități noi; Serge Lifar va scrie mai tîrziu că, desigur, aceste invenții erau literare, dar că la origine ele izvorau dintr-un stil pur coregrafic ce nu și-a spus încă ultimul cuvînt. Ca în orice operă de teatru importantă, rezultatul se datora contribuției hazardului, a improvizării și chiar a neșansei. În prima versiune, figurile cele mai izbitoare ale baletului, «managerii», nu existau, era doar amplificatorul «care cînta o frază tip rezumînd perspectivele personajului». Dar Cocteau posedă în cel mai înalt grad facultatea de a se adapta momentului, de a sufla spre scînteia care se aprinde la întîmplare. «Cînd Picasso ne arată schițele lui, am înțeles însemnătatea de a opune celor trei unități clasice... personaje inumane, supraumane, ce vor alcătui pe scurt falsa realitate scenică, pînă la a reduce dansatorii reali la niște mișcări de fanteze.» Picasso inventează pentru prestidigitatorul chinez un costum devenit celebru, roșu, galben, negru și alb, din dungii, raze și spirale, evocînd soarele ce răsare și nimicnicia giumbușlucurilor lui. Acrobații — un cuplu, în loc de un singur personaj — «prostituți, agili, săraci», vin din lumea roz a lui Picasso. «Noi am încercat să le redăm melancolia aceea a cercului de duminică seara.» Managerii, dimpotrivă, sînt «feroci, incuți, vulgari, zgomotoși, lovind în ceea ce laudă și dezlanțuind (ceea ce s'a întîmplat) ura, rîsul, nedumerirea mulțimii prin ciudățenia aspectului și apucăturilor lor». Picasso ridică pentru ei gigantice construcții cubiste, care sînt ca niște părți mișcătoare ale decorului și a căror masă, departe de a părea ireală, produce

acel efect voit de a reduce dansatorii în carne și oase la aparența unor marionete. Managerul francez care introduce în scenă prestidigitatorul chinez e acoperit de panouri în care se regăsesc toate semnele, țevi, trăsături disparate, planuri îmbucate, ca și cum ar fi vorba de un tablou cubist foarte mărit și devenit mobil. Managerul din New York care laudă meritele micii lui protejate are cizme de cowboy, iar schelăria trupului său se sfîrșește în zgîrie-nori. Al treilea manager trebuia să apară călare pe cal, dar cum în cursul repetițiilor își pierdea echilibrul și cădea din șa, a fost suprimat în ajunul spectacolului. Oamenii-decor, cum îi numește Cocteau, nu se mișcă decît cu mare greutate sub povara schelăriei lor, însă imobilitatea lor, « departe de a sărăci coregrafia, o silesc să rupă cu vechile formule, să-și caute inspirația nu în ceea ce se mișcă, ci în acel ceva în jurul căruia se face mișcarea ».

De pură inspirație cubistă, managerii nu sînt în acord cu cortina care se ridică asupra spectacolului și a cărei machetă Picasso o pregătise în atelierul său de la Mont-rouge. Pe pînză re trăiesc figuranții din lumea lui roz, călăreata, arlechinii, ghitariștii, însă culorile sînt mai închise și mai crude, stilul e atît de șarjat încît te face să te gîndești la parodia unui spectacol popular. Bakst, care a venit la Roma cu Baletetele ruse, e decepționat de această creație a unui novator și găsește cortina « paseistă ». Pegasul ce figurează pe ea, cu aripile legate, trebuia să rămînă pe scenă, dar cînd cartonierii îi aduc carcasa, aceasta e atît de rău făcută că el seamănă mai curînd cu un cal de birjă din *Fantomas*. « Rîsul nostru nebun și al mașiniștilor îl decid pe Picasso să-și păstreze această siluetă neprevăzută », își amintește Cocteau și adaugă: « Nu ne puteam închipui că publicul va primi atît de prost singura concesie ce i se făcuse ».

Muzica lui Satie dezlănțuie și ea scandal, la prima reprezentare de la Paris. Cocteau, cu flerul lui de avangardă, imaginase pentru *Paradă* un acompaniament de zgomote, acea muzică concretă a viitorului, « înșelînd urechea », cum spune el, pe care voia s-o folosească tot așa cum pictorii folosesc « trompe l'œil »* (înșelarea ochiului):

* Metoda folosită în special de pictorii barocului pentru sugerarea în pictură a unor obiecte în relief (n. r.).

jurnale, cornișe, imitații de lemn. Dar în ultimul moment, suprimarea aerului comprimat îl obligă să suprime și zbîrnîitul de avion, uruitul trenului, șuierul sirenelor, țăcănitul aparatului Morse, păstrînd doar imitarea țăcănitului mașinilor de scris, prin ciocăniturile baghetelor. La reprezentație, acest « ridicol tărăboi de mașini de scris » îi revoltă pe critici.

Negîndîndu-se sau nepăsîndu-le de ostilitatea pe care aveau să o stîrnească, Picasso și Cocteau se pasionează pentru lucrul lor și, cu acea mare facultate de a se bucura ce le este proprie, profită de șederea la Roma. « Trăiam, respiram din plin », scrie Cocteau. Repetițiunile au loc în Pivnița Taglioni, într-o atmosferă de înțelegere și veselie. Timpul petrecut la Roma nu este umplut numai cu o muncă încordată. Picasso și-a regăsit aici prietenii săi pictori, « zburdalnicii futuriști ». În afară de Léonide Massine care dirijează coregrafia *Paradei*, îi întâlnește pe toți cei care gravitează în jurul Baletelor ruse, pe Diaghilev, pe Stravinsky, care compune atunci muzica pentru *Focul de artificii*, pe Semenoff, pe Bakst. Îi desenează în atelierul său din Roma și aceste pagini, în care eboșele cubiste ale costumelor se învecinează cu portrete de o izbitoare asemănare, alcătuiesc un album ce reflectă, ca o oglindă, o întreagă perioadă extrem de inspirată. Și dacă unele desene frizează caricatura, asta e numai din pricina fidelității lor, a exactității lor scrupuloase. Una din aceste pagini conține dublul portret în creion al lui Diaghilev și Selisburg, reprezentantul marelui patron al baletului, bancherul Otto H. Khan. Americanul prosper, cu bărbia dublă, cu ochii mici înecați în grăsime, stă pe scaun, cu mâinile durdulii încrucișate pe măciulia bastonului, cu pălăria melon trasă pe-o ureche, cu gura satisfăcută, cu privirea șireată, cîntărind îndeaproape valoarea fiecărui lucru. Diaghilev, în picioare alături de el, în frac și cu joben, cu mustăcioara cea umbrește o gură senzuală, cu zîmbetul ce trădează un sentiment ascuns de superioritate și cu gesturi degajate, încarnează în același timp pe bărbatul frumos și pe marele senior ce se străduiește să accepte în preajma sa prezența reprezentantului finanței.

241 Dar în aceste crochiuri magistrale pe care Picasso le înmulțește mereu, nimic nu evocă Roma pe care el o

vede pentru prima dată, nu se găsește în ele nici o notație a locurilor pe care le străbate, nimic din grandioasele vestigii ale trecutului roman, nici o siluetă din prezentul său, ori din pitorescul străzilor. Cu facultatea lui de a se concentra numai asupra imediatului, Picasso trăiește în ambianța de la Pivnița Taglioni, ca și cum s-ar afla încă la Montrouge. Nimic nu lasă să se presupună că ar fi văzut statuile grecești și romane sau capela Sixtină. De fapt, după Kahnweiler, nici nu le-a văzut atunci. Dar zețele antice și semizeii, reînviați de Renașterea și care au pătruns pînă la el, au produs asupra lui un șoc ce va da o înfățișare nouă artei sale. Nu se știe niciodată, în cazul lui Picasso, ce a păstrat el din implacabila lui viziune plastică, deoarece amintirea celor văzute țîșnește la el în modul cel mai neprevăzut și de cele mai multe ori cu întârziere.

Nici o mărturie, de asemeni, despre călătoria la Neapole și Pompei, nici o urmă despre vizita la Florența și întîlnirea cu Quattrocento. Însă după acest voiaj italian, va veni o vreme cînd Venere triumfătoare în calmul lor animal, cînd fragile figurine de Tanagra și gigante cu puterea zăgăzuită în carnea lor, surori ale atleților lui Michelangelo, vor apare în pînzele sale. Receptivitatea lui înăscută, ascuțită și totodată îndreptată către un scop precis, ferită parcă de la împrăștiere de un instinct al cumpătării, pare cu deosebire trezită în timpul acestei luni petrecută în Italia. Trezire deopotrivă a simțurilor, menită să imprime un chip de femeie unei reînnoiri creatoare.

Roma nu înseamnă pentru Picasso numai o activitate febrilă într-un domeniu ignorat de el pînă în prezent, sau reîntîlniri cu vechi prieteni ori cu artiști noi. « Ne plimbam în nopțile cu lună împreună cu dansatoarele », își amintește Cocteau. Lumina lunii așterne pe chipurile femeilor un mister ce răscolește puternic simțurile lui Picasso, care, în acest moment, nu e stăpînit de o pasiune exclusivă. Șederea la Roma, atît de fertilă pentru creația lui, va fi hotărîtoare și pentru viața sa personală. Printre dansatoarele din balet se află și Olga Khoklova. Fata nu are stofa din care se fac « stelele ». Transfugă dintr-o familie bună, fiica unui general, ea a ajuns prea tîrziu la dans pentru a putea aspira la roluri de prim ordin, dar are trăsături pure, regulate, o față foarte fină, cu

obraji netezi, și e de o feminitate ce-l tulbură și-l subjugă repede pe Picasso. Mai este apoi în ea un fel de nostalgie a rigidității burgheze, pe care a părăsit-o totuși de bună voie, un fel de intransigență în principii, pe care o păstrează ca pe o moștenire neașteptată. Tocmai această demnitate în renunțare pare a-l fi legat cel mai mult pe Picasso de Olga Khoklova. El se eliberase atât de tânăr de orice constrângere, încât poate că uitase în ce măsură așa ceva putea să-i fie o povară. Trăise atîta vreme după legile moralei lui proprii, indulgentă cu el și cu ceilalți, încît întîlnind la mica dansatoare rusă însușirile unei fete de familie bună, acest lucru pare a fi atins în el fibrele cele mai profunde. Pablo Picasso, eternul răzvrătit, pare a-și aminti de cumințenia burgheză a propriei lui familii, de solidaritatea foarte spaniolă ce-l lega de ai săi. Nostalgia vieții burgheze — trăsătură cu totul neașteptată la el — străbate dintr-o dată în dezordinea organizată a existenței lui. Aventura în care la atras Cocteau va avea consecințe neprevăzute.

Parada e reprezentată la teatrul Châtelet la 18 mai 1917. Apollinaire scrie programul pentru spectacol. El vede în această experiență nouă punctul de pornire al unei serii de manifestări ce vor transforma din temelie artele și moravurile. Vorbește de spiritul nou. Cu această ocazie, și cu darul lui de a găsi expresii menite să se impună, el lansează totodată un cuvînt ce va face carieră: «supra-realism». Termenul este îndelung chibzuit și calculat: «Reflectînd asupra lui, îi scrie unui prieten, eu cred că e mai bine să adoptăm suprarealism decît supranaturalism, pe care-l folosisem la început. Supra-realism nu există încă în dicționare și va fi mai ușor de mînuit decît supranaturalism, utilizat deja de domnii filozofi».

Dar publicul, care nu bănuia că e chemat să asiste la o anticipație, rămîne refractar, iar critica se întrece în violență spre a condamna baletul. «Fiecare dimineată îmi aduce noi injurii, unele de foarte departe, căci criticii se înverșunează împotriva noastră, fără a fi văzut sau auzit opera, îi scrie Cocteau unui prieten, și, cum nu poți astupa prăpăstiile, cum ar fi trebuit să începem cu explicațiile de la Adam și Eva, am socotit mai nimerit să nu le răspund.» Mai tîrziu își va aminti că Paul Souday «a fost singurul care și-a luat răspun-

derea să scrie, în 1917, că noi nu sîntem, Satie, Picasso și eu, nici nemți, nici criminali ».

Reluată peste trei ani, această « *Paradă* atît de blestemată » se va bucura de un succes răsunător. Numele lui Picasso va rămîne legat de triumf ca și de scandal și va răsună în urechile unui public mai larg decît cel care-l cunoștea din tablourile sale.

Eșecul baletului se răsfrînge asupra unei piese a lui Apollinaire, jucată o lună mai tîrziu: *Mamelele lui Tiresias*, aclamată zgomotos de prietenii lui, dar care va provoca un scandal a cărui amploare autorul n-o prevăzuse. Ceasul suprarealismului nu sunase încă.

Picasso este mai oțelit la insucces decît Apollinaire sau Cocteau. Primirea făcută *Paradei* îi amintește de debuturile lui cubiste. El e deprins să aștepte momentul revirimentului. Este, mai ales, prea ocupat cu aventura lui personală.

În cursul acestei veri a lui 1917, o duce pe Olga Khoklova în Spania, la Madrid și la Barcelona. Această nouă legătură e cu mult mai serioasă pentru el, decît aventurile sale de altădată. Vrea să-i arate tinerei femei țara sa, să o prezinte familiei. E în el un fel de dorință de a împăca divergențele dintre elementul slav și cel spaniol, sau poate de a scoate la lumină afinitățile dintre ele. O pictează pe Olga cu un șal spaniol pe buclele ei lungi, ondulate. Portretul e atît de realist că pare o fotografie. Pictorul i-l face cadou mamei sale, dar nu mai e regăsit printre tablourile pe care le posedă familia lui la Barcelona.

Oricît de scurtă ar fi șederea lui în Spania și oricît de acaparantă noua pasiune, Picasso se pune pe lucru în atelierul ce-i este împrumutat de un prieten. Pictează, ca pentru a relua contact mai strîns cu o ambianță familiară, *Balconul*, cu vedere din atelier spre unul din cele mai caracteristice aspecte ale Barcelonei: coloana lui Cristofor Columb ivindu-se dintr-un evantai de palmieri, cu drapelul spaniol, roșu și galben, în primul plan, pe un cer strălucitor, totul tratat aproape în maniera fovistă.

În strălucirea acestei veri catalane, Picasso își schimbă maniera și, după cum subliniază Rosamond Bernier, se lasă influențat de ambianță, de lumină, de anotimp. Pictează o compoziție în mari aplaturi fluide, încon-

jurate de curbe, care nu seamănă prin nimic cu lucrările lui precedente și despre care va spune el însuși că e «în afara seriei».

Dar mai pictează — subliniind dublul curent al artei sale, în care stau alături desene realiste și compoziții cubiste — o dansatoare spaniolă, cu un pieptene înfipț în casca ei de păr albăstriu și acoperit cu un șal. S-ar zice că faptul de a se afla pe aceste meleaguri atrage după sine un cortegiu întreg de ființe familiare tinereții lui: cîntărețe, dansatoare de cabaret, femei de stradă provocatoare și pătimașe. Antrenat de amintiri, pare să retrăiască maniera lui de altădată: fața dansatoarei se detașează, semeață, din focul de artificii al acestor bastoșe multicolore de care s-a servit ca să picteze *Pitica*. Totuși, procedeul poantilist pe care îl folosește în acest tablou, cu strălucirea lui de paiete, nu e decît o încercare izolată.

Din Barcelona îi trimite Gertrudei Stein, aflată atunci în sudul Franței ca delegată a Fondului de ajutor american pentru răniții francezi, un mic și delicios tablou reprezentînd o ghtară. Îi scrie că are intenția de a se căsători cu o fată, o fată adevărată, și îi trimite o fotografie după portretul Olgăi Khoklova.

Cînd Gertrude Stein se reinstalează la Paris, după încheierea păcii, Alice Toklas se gîndește să transpună micul tablou într-o tapiserie. «I-am făgăduit să-l calchiez pentru ea», îi spune Gertrude Stein lui Picasso. El o privește cu un zîmbet îngăduitor: «Dacă cineva o va face, acela sînt eu», și trage numaidecît, cu răbdare, pe canava, contururile tabloului său. Tabloul reproduș în broderie avea să fie una din rarele piese dispărute în timpul ocupației Parisului.

Dar, după mai mulți ani de la această primă încercare — prin 1929, se pare — Alice Toklas, prinzînd gust pentru tapiserie, îi cere lui Picasso să-i deseneze cîteva motive direct pe canava. Acestea sînt niște arabescuri negre șerpuiind pe un fond gri, conturînd pete de culori vii: roșii, galbene și brune. În alt desen, o mîină albă apare pe un fond gri, între benzi ondulate, verzi și negre.

Aceste motive, fidel reproduse, acoperă brațele și spătarele a două mici fotolii în stil Ludovic al XV-lea repictate în negru. Cînd cele două fotolii se aflau la

tapițer, clienții care treceau pe acolo voiau să le cumpere cu orice preț; dar, își amintește cu un surîs Alice Toklas, «unii voiau fotoliile, alții tapiseriile, dar nimeni pe amîndouă laolaltă». Astăzi, micile fotolii fragile se disting de pereții albi din strada Christine, închizînd în cadrele lor negre, ușor aurite, enigma unui ciudat acord între forma lor vetustă și simțul decorativ eminamente modern al lui Picasso.

Întorcîndu-se din Spania la Paris, Picasso își găsește atelierul din Montrouge inundat. O întîmplare exterioară intervine încă o dată spre a precipita hotărîrea sa. În orice caz, el tot și-ar fi schimbat locuința, așa cum și-a schimbat și genul de viață. Acestei noi faze a existenței lui îi corespunde noul domiciliu pe care, de altfel, nu se ostenește să-l caute el însuși. Paul Rosenberg, negustorul de tablouri care a luat locul lui Kahnweiler, îi găsește un apartament în apropierea galeriei lui, în rue La Boétie, nr. 23. Cartierul este tot atît de depărtat de cele în care locuise pînă în prezent, de campamentele debuturilor sale, pe cît va fi felul de viață pe care-l va duce de aici încolo. Totul denotă noua lui bunăstare, ca și dorința de a fi în regulă cu ținuta exterioară. Are el însuși aspectul, sau aproape, al unui burghez înstărit, n-a fost niciodată atît de elegant și nici nu va mai fi vreodată, cu lanțul ceasornicului prins la butonieră, cu părul pieptănat cu grijă, cu papion și cu o batistă albă în buzunarul de la haină.

Cele două paturi de alamă din camera de dormit sînt asemenea tuturor paturilor din apartamentele învecinate. Pablo Picasso pășește în noua lui viață ca un om ce și-a lepădat bubele, gata să dea uitării anii săi de boemă, luptele și chinurile foamei, gata să se încadreze în concepțiile unei morale burgheze. Pentru o scurtă perioadă, s-ar putea părea că viața lui va lua de aici încolo o întorsătură pașnică, ducînd la fericirea familială, la onoruri oficiale, la recunoașterea academică.

La 12 iulie din anul 1918 este înregistrată la primăria arondismentului VII căsătoria lui civilă cu Olga Khoklova. Dar tînăra femeie nu se mulțumește numai cu această formalitate. Cununia, cea adevărată pentru ea, e celebrată după ritul ortodox, cu toată pompa de rigoare și cu toată lungimea obligatorie a ceremoniei, la biserica

rusă din strada Daru. În alegerea martorilor se vede atașamentul pe care Picasso îl păstrează trecutului său: în afară de Cocteau, îl cheamă pe Max Jacob și pe Guillaume Apollinaire. Cu puțin înainte — la 2 mai — fusese el însuși martor, împreună cu Ambroise Vollard, la căsătoria lui Apollinaire, a cărei ceremonie religioasă avusese loc la biserica Saint-Thomas d'Aquin. Se însurase și el cu o tânără domnișoară, Jacqueline, căreia prietenii îi spuneau Ruby, care-l îngrijise în urma rănii lui groaznice, precum și în timpul unei grave congestii pulmonare contractată la începutul anului 1918. Aceste avertismente ale bolii l-au zdruncinat profund pe Apollinaire. La treizeci și opt de ani, își simte tinerețea sfârșită, chef de aventuri încheiat. Este ispitit, ca și Picasso, de stabilitatea unui cămin, cu atât mai mult cu cât tinerețea lui fusese dureros lipsită de așa ceva. Aspiră de aici încolo la confort și chiar la recunoașterea oficială. E foarte amărit când i se refuză Legiunea de Onoare, pe care ministrul Coloniilor, cel luase sub oblăduirea lui, o ceruse pentru el. Se vrea chiar conservator, renegându-și trecutul. « În ce privește reproșul ce mi se face de a fi fost un detractor, îi scria atunci lui André Billy, îl resping cu hotărîre, căci eu n-am distrus niciodată, ci dimpotrivă am încercat să construiesc. » Autorul lui *Merde en musique* se credea, probabil cu toată sinceritatea, un conciliator al trecutului cu viitorul. « Spiritul nou se reclamă înainte de toate din ordine și datorie, marile calități clasice prin care se manifestă în cel mai înalt grad spiritul francez, și cărora li se adaugă libertatea. » Războiul se apropie de sfârșit. Drumul pe care Apollinaire se gîndește să-l apuce nu va mai fi întortocheat și plin de rîpi, expus tuturor capriciilor hazardului, ci o largă și dreaptă șosea, un drum paralel cu acela ce pare să se deschidă în fața lui Picasso, de liniște burgheză, la adăpost de griile materiale.

Dar iată că gripa spaniolă face ravagii la Paris. Organismul încercat al lui Apollinaire nu rezistă în fața groaznicei boli. Cade în comă. Picasso și soția lui petrec seara lîngă el. E noaptea de 9 spre 10 noiembrie, în ajunul armistițiului. Seara e caldă, ferestrele apartamentului sînt deschise, mulțimea, o mulțime dezlănțuită, defilează pe străzi și, scăpată de un lung coșmar,

zbiară din toți rărunchii: « A bas Guillaume! »* Olga Picasso pare a citi pe fața muribundului că aceste strigăte de mînie, scandînd propriul său nume, îl tulbură pînă și în agonie.

Picasso se afla la hotelul Lutetia în fața oglinzii din baie, cînd i se anunță prin telefon moartea prietenului său. Pare să citească pe propriul lui chip tot ceea ce această moarte însemna pentru el, pentru prietenii săi, pentru luptele comune ale tinereții lor. Un întreg trecut se încheie prin această pierdere. Durerea îi schimonosește gura, îi apasă colțurile buzelor și în ochii lui arși de insomnie se citește chinul unei cumplite întrebări. De foarte mult timp, Picasso nu și-a mai făcut portretul. Cînd îl întreb pentru ce, arată cu mîna spre fața-i brăzdată de riduri ca și cum asta ar fi o explicație. Și mi spune: « Dacă n-ar fi oglinzile, n-aș ști ce vîrstă am ». Mulți pictori s-au pictat, totuși, de preferință după ce anii își imprimaseră urmele și le-au dat o înfățișare care era numai a lor. L-am întrebat pe Picasso cînd s-a pictat sau s-a desenat pe el însuși ultima oară. Mi-a răspuns fără șovăire: « În ziua morții lui Guillaume Apollinaire ». Ultima imagine pe care și-a prins-o într-o oglindă a fost, așadar, acea privire îngrozită, acea întrebare a morții, în care i se părușe că vede încheindu-se propria lui tinerețe și curmîndu-se interesul pentru ceea ce fața lui ar mai putea să-l învețe vreodată.

* « Jos cu Wilhelm! » E vorba de kaiserul Wilhelm al II-lea (n.t.).

X. ȚIȘNIREA IZVORULUI ANTIC

1918—1923

«Picasso face totdeauna lucruri frumoase, cînd are timp, între un balet rus și un portret monden», îi scrie Juan Gris lui Kahnweiler, în august 1919, nu fără oarecare amărăciune. Iar cînd, peste cîtiva ani, i se încredințează în sfîrșit de către Diaghilev executarea unui decôr de balet, Juan Gris este scîrbit de acest mediu de «sminteală și enervare» și se plînge de această existență infernală în care se trăiește într-o continuă înstrăinare.

Picasso are nervii tari sau, mai bine zis, e protejat de acea armură ce-i este proprie de a-i ignora pe inoportuni, ca și de simțul său de umor. În ciuda eșecului *Paradei*, Diaghilev face din nou apel la el. Dar, de astă dată, nu se mai adresează novatorului cubist. După ce și menținuse cu mare greutate trupa, grație turneelor în America de Nord și de Sud, el și-a dat seama că în Europa publicul începea să fie sătul de spectacolele folclorice rusești. Caută subiecte coregrafice în alte părți și se hotărăște să pună în scenă *Tricornul*, pe muzica lui Manuel de Falla. Alegerea unui pictor spaniol pentru decor se impunea de la sine. Picasso regăsește tradițiile țării sale natale. Propriile lui amintiri îl năpădesc prielnice bucuriei creatoare. Pictează pe cortină o vedere spre arena unde se desfășoară o clasică cursă de tauri, avînd ca spectatori femei cu mantile și bărbați în pelesrină și cu sombrero. Pare a-și aminti de fundalurile tapisseriilor lui Goya, sau pur și simplu a se opri la o sursă de inspirație comună cînd desenează, ca decor, un mic

pod, în fundul scenei, deasupra căreia se ridică o mare arcadă. Culorile cu care înzestreză ansamblul, un roz roșiatic, un ocru palid, pe un cer albastru înstelat, amintind perioada sa roz, contribuie la triumful repurtat cu *Tricornul*, cînd acesta este reprezentat pentru prima oară la Alhambra din Londra, la 22 iulie 1919. Picasso pune costumele la punct în ultimul moment, în culise, pictînd motivele de un efect năucitor ale costumului Karsavinei, bunăoară, terminat cu puțin înainte de intrarea ei în scenă. Fostul izolat de la Bateau-Lavoir vedea atunci Londra pentru prima oară. Gloata mondenă nu-l mai sperie și nici nu se mai îngrozește de călătorii, a devenit — provizoriu — sociabil. Pentru perioadele de vacanță nu mai caută sate inaccesibile în văgăunile munților, nici tovărășia țăranilor și a contrabandiștilor, sau pe aceea a prietenilor inadptabili cum fusese el însuși. Își petrece vara lui 1918 la Biarritz, pe aceea a lui 1919 la Saint-Raphaël. Se simte acum la el o dorință de seninătate, o potolire, ce se traduc atît prin împăcarea cu societatea, cît și printr-o întoarcere la tradiție, la valorile plastice consacrate, la subiecte inteligibile.

Printre aceste împrumuturi, aceste întoarceri la o tehnică minuțioasă a trecutului, se află un mic tablou semnificativ pentru o potolire creatoare, cît și pentru fidelitatea lui afectivă. La puțin timp după reîntoarcerea la Paris, se duce într-o zi la Gertrude Stein cu acest tablou minuscul ce reprezintă *Un măr*, un singur măr foarte exact, de o factură ce amintește precizia unui desen de Dürer. Gertrude Stein poseda, pe vremea cînd îl cunoscuse pe Picasso, un tablou de Cézanne reprezentînd trei mere mici, tari și verzi. Cînd — înainte de război — Gertrude se despărți de fratele ei, care părăsi Parisul pentru a se stabili în Italia, împărțiră colecția pe care o cumpăraseră împreună. Leo Stein luă cu sine aproape toate lucrările de Matisse, în timp ce Gertrude Stein ținu să le păstreze pe cele de Picasso. În lotul revenit lui Leo căzură din greșală și micile mere ale lui Cézanne, la care sora lui ținea foarte mult. Ea vru să le ia înapoi, însă insistențele sale îi stîrniră interesul fratelui său pentru acel tablou. Îi propuse chiar să-l răscumpere, dar refuzul lui nu făcu decît să o dezamăgească și mai mult. Memoria lui Picasso înregistrase bine acest incident neplăcut. După război, îi oferî prietenei lui micul

tablou. « Ca să te despăgubesc un pic pentru merele acelea ale lui Cézanne », îi spuse el cu un surîs larg. O rază de gingășie luminează în acel moment viața lui Picasso. Însăși opera lui — dar numai în parte — vădește aceasta; trecutul vijelios devine oglinda unei ape liniștite, unde, în unda potolită, se reflectă chipul unei femei cu trăsături regulate, chipul Olgăi Picasso, care realizează această scurtă împăcare cu înseși legile convenționalului. În țarina plină de neprevăzut a inspirației lui, unde impulsunile se traduc fie în roade imediate, fie rămân mult timp prizonierele solului; rodește sămînța voiajului său în Italia. Amintirea manieriştilor italieni este printre cele dintîi ce-i revin în faţă, ca în acest desen plin de virtuozitate al *Femeilor pe plajă* lucrat la Biarritz (Fogg Art Museum, Harvard University), cu contururile fluide ale trupurilor goale alungite şi cu senzualitatea lui puţin tulbure.

Impulsurile italiene dau roade mai bune acolo unde ele se întîlnesc cu seva trecutului său, în subiectele ce-i sînt familiare, ce constituie permanenţa artei lui. Încă în 1917, desenează în atelierul său din Montrouge, în tuş, un *Pierrot şezînd*, într-un costum amplu, cu o pălărie pleoştită, desen de care se va servi mai tîrziu pentru a face o gravură la *Phanerogama* lui Max Jacob. *Pierrot şezînd* din 1918 (Museum of Modern Art, New York) e o variantă a aceleiaşi teme, dar este totodată şi *Pierrot*-ul clasic din *Commedia dell'arte*, frumosul *Pierrot* trist, descumpănit, care, cu un surîs vag întîrziat pe chipul său, aşteaptă sosirea Colombinei. E un *Pierrot* de teatru, pictat sub luminile violente ale rampei care îi fardează faţa prelungă cu reflexe roşii, violete şi verzi şi îi brăzdează cutele veşmîntului alb cu aceleaşi contraste de culori; cartea deschisă de pe postavul roşu al mesei pare să fie o culegere de versuri pe care personajul o citeşte în timpul aşteptării lui.

Regăsind această lume a *Commediei dell'arte*, Picasso se întîlneşte cu căutările asemănătoare ale lui Diaghilev, care se gîndeşte să dea viaţă într-un balet acestor elemente tradiţionale, şi cu acelea ale lui Stravinsky, care-şi extrage pe larg din Pergolese temele sale muzicale. Este perioada cînd Picasso se amuză să dea frîu liber vînei sale realiste, şi nu numai în *Portretele soţiei lui*, pe care le multiplica atunci, în poze deliberat convenţionale,

cu mîna atîrnînd pe spătarul unui fotoliu cu brațe largi, cu un evantai în cealaltă mînă, cu capul gînditor sub șuvițele care coboară mult pe frunte, cu tivitura de voal a rochiei pictată în transparențe pe piept, (proprietatea lui Picasso), portret monden prin excelență, după expresia lui Juan Gris. Pictează cu aceeași minuțiozitate și obiecte ce sînt familiare, ca această *Natură moartă pe o comodă* din 1919, (proprietatea lui Picasso), cu ornamentele în relief ale peretelui gri din fund, cu perele într-un vas, cu florile avînd tulpinile stilizate în arabescuri, lucrare căreia hașurările de umbre îi conferă un aspect de gravură veche.

Decorul pentru *Pulcinella*, pe care i l-a comandat Diaghilev, trebuia să aibă același aspect de farmec vechi. El imaginează drept cadru al baletului interiorul unui teatru din veacul al XVIII-lea, cu multe aurituri pe fondul alb, cu perspectivă adîncă, un plafon cu ornamentații baroce, loji căptușite cu catifea roșie, un policandru de cristal. O întreagă serie de desene în tuș sau în creion și guașă dau măsura răbdării sale în efortul de reconstituire. Cocteau și le amintește — cu regret — după cum își amintește și schițele pentru costumele ce făceau să retrăiască sub înfățișarea fetelor de moravuri ușoare și a fanților napolitani vechile fanteze reîntinerite, așa cum fusese reîntinerită și muzica lui Pergolese de către Stravinsky. Dar în acest mediu, unde, spune Juan Gris, « după cum se și cade, nimic nu-i gata », unde totul e « confuzie și neghiobie », decorul și costumele elaborate de Picasso cu atîta grijă erau să nu vadă niciodată luminile rampei. Cocteau vorbește de o nepotrivire de date, de o lipsă de legătură între coregraful Massine și decorator, care se trezire în situația ca un balet conceput la Roma să trebuiască să fie prezentat peste două zile la Paris. Picasso se vede silit să improvizeze costumele, să simplifice la extrem decorul. În locul culiselor somptuoase, el construiește un cadru auster pentru minuscula scenă cu perspectiva unei străzi ce dădea spre golful Neapolelui. Casele se înșiră într-o simplificare cubistă, în fund se profilează silueta sumară a Vezuviului, o lună mare și pîlcuri de stele apar pe cerul acestui decor cu tonalități sobre de albastru, gri și alb.

Unicul act al *Pulcinellei* este prezentat la 15 mai la Opera din Paris. Picasso dobîndește repede noi succese mon

dene. E în contact strîns cu toate celebritățile zilei. Are chiar un salon unde își primește vizitatorii. Apartamentul său din rue La Boétie oferă un cadru potrivit pentru recepții, cu marea sufragerie unde o imensă masă rotundă este întinsă la mijloc, cu măsuță de serviciu, cu alte mescioare în fiecare colț, și crochiul pe care îl face acestei săli o arată încă cu totul străină de dezordinea obișnuită a interioarelor lui. Desenează de asemeni *Salonul* (său) *cu vizitatori*. În fața unui șemineu, doamna Picasso e așezată într-un fotoliu mare, într-o poză nonșalantă și puțin prețioasă; alături de ea, Cocteau, cu părul lui zbîrlit și cu gestul caracteristic al mâinilor lungi și subțiri ce-i ies din manșete. În fața lor, Satie, cu aerul său cam stingherit, contrastează cu grația lui Cocteau, după cum ghețele lui demodate, cu nasturi, contrastează cu pantofii eleganți ai vis-a-visului său.

Picasso mai face *Portretul lui Satie*, unul din acele desene revelatoare în care el excelează atunci. *Portretul lui Manuel de Falla* este, chiar pentru el, de o virtuozitate excepțională, compus dintr-o singură linie neîntreruptă, fără ștersături, care schițează capul pleșuv, punctat cu rare fire de păr. Îl desenează de mai multe ori pe Stravinsky, necruțînd nici fruntea largă, nici gura mare, cu buze cărnoase, nici mâinile grele ale modelului.

În acest Paris de după război mai multe curente noi își croiesc drum ca printre niște dărîmături. Unul dintre ele exprimă o renăscută curiozitate literară. Cînd Juan Gris vrea să-l informeze pe Kahnweiler despre schimbările survenite în lipsa lui, îi scrie: « Lucrul cel mai surprinzător este o subtilă eflorescență de poeți ». Cocteau a descoperit un tînr precoc, aclamat de toți prietenii săi, Raymond Radiguet. Pe la sfîrșitul lui 1920, Picasso îi face portretul, reprodus ca frontispiciu la *Obraji înwăpăiați*. Face de asemenea portretul lui *Paul Valéry*, dar, curios, foarte puțin inspirat.

Mai multe din aceste portrete sînt reproduse printr-un procedeu folosit de el pentru prima dată în 1919: litoграфия. Întîlnirea dintre desenul virtuos și acest procedeu este atît de fericită, încît tehnica pare predestinată mijloacelor prestigioase ale lui Picasso. Rapiditatea procedeiului convine de minune, cum subliniază Vallery-Radot, inspirației lui fulgurante.

Dar această întâlnire e încă prematură și ea nu avea să-și dea roadele extraordinare decît mai tîrziu. Picasso e într-o perioadă cînd intră într-o nouă fază a vieții lui personale, copleșit pe mai multe planuri. Spre deosebire de atîți alți transfugi ai cubismului, el e departe de a voi să-și renege trecutul. Acesta e încă prezentul său în ciuda portretelor realiste și a machetelor unui decor ce reconstituie cu umor convențiunile teatrale perimate.

Din același an cu *Natură moartă pe mescioară*, lucrare realistă, foarte puțin stilizată, datează natura moartă cu același titlu, pictată la Saint-Raphaël (proprietatea lui Picasso), în cea mai severă, am spune aproape ortodoxă, tradiție cubistă. Planuri ca tăiate cu fierăstrăul se îmbucă spre a figura o mescioară în fața unei ferestre deschise. Pe fondul bej al unui panou, în partea de sus, figurează, ca o reminiscență a unui lucru văzut, linii ondulate, reflexe ale unei mări calme. Comparînd acest tablou cu *Natura moartă* realistă, s-ar spune că Picasso se joacă cu o viziune plastică dedublă, amuzament suveran la un om care vrea să-și dovedească măiestria în toate domeniile. Totuși, tenacitatea eforturilor sale, logica prin care duce explorarea cubistă a universului pînă la punctul ei culminant, dovedesc că nu e vorba nici pe departe de încercări arbitrare, de un joc al virtuozității. Lucrările cubiste din perioada superficial botezată cu denumirea de « stil Ingres », nu sînt cîtuși de puțin repetarea unei cuceriri a trecutului, ci urmează o evoluție paralelă.

Natura moartă pe mescioară de la Saint-Raphaël e pictată în tente pastelate, avînd matitea temperei și care traduc seninătatea care este în Picasso însuși. *Fereastra deschisă* este unul din motivele lui favorite din acest moment. Adesea pictează fereastra deschisă spre un balcon cu balustradă de fier forjat prin care pătrund umbrele albastrii căzînd pe un covor roz, cerul brăzdat de nori de vreme frumoasă și reflexul luminos al mării (colecție particulară, New York). Acest motiv predomină în expoziția organizată de Paul Rosenberg la Paris, în octombrie și noiembrie 1919. Invitația, care e o litografie, prima încercare a lui Picasso în acest gen, reproduce acest motiv în varianta *Fereastră la Saint-Raphaël*. În ciuda întoarcerii la portret și la naturi moarte realiste,

Picasso se prezintă în fața publicului în expresia lui cubistă. Cubismul nu mai este, de altfel, o mișcare de avangardă luată în rîs și hulită. Cînd, la începutul lui 1920, la Paris are loc o mare expoziție, cu participarea tuturor pictorilor cubiști, care fac front comun, în afară de Picasso, care expune numai în galerii particulare, Juan Gris îi scrie triumfător lui Kahnweiler că această expoziție e « un succes sigur pentru cubiștii pe care toată presa, sau aproape toată, îi ia acum în serios. Însuși domnul de Vauxcelles și-a recunoscut greșelile față de noi ».

Dar, dacă cubismul nu mai are un aspect de revoltă, poate fiindcă este acum admis, se conturează totuși o reacție împotriva oricărui exces. Perioada de după război, ca toate epocile de ușurare, este favorabilă nostalgiai trecutului. Picasso, cu sensibilitatea lui deosebită, a premers o tendință ce începe să se generalizeze. Seninătatea pe care a dobîndit-o el a devenit o aspirație generală. Pe de altă parte, oarecare xenofobie se manifestă în țara care a ieșit victorioasă din război, însă sleită. Pe cînd în Germania învinsă mișună, în domeniul artei și al literaturii, tot felul de experiențe noi, în Franța renaște gustul pentru valorile permanente. Se cere întoarcerea la tradițiile clasice, după cum se cere uitarea ororilor războiului și întronarea stabilității. La Picasso, clasicismul se anunță în desenele datînd din 1918 și 1919, tot așa cum prin desen el a abordat portretul realist. După cum subliniază Barr, desenul *Țărani dormind* sa inspirat din *Baia turcească* a lui Ingres, dar un Ingres văzut prin Michelangelo și, de la acest desen din 1919, se afirmă tendința către deformarea spre colosal.

În pastelul *Două femei goale* (colecția Douglas Cooper, castelul din Castille), Picasso a găsit interpretarea sa proprie a stilului care va fi numit în arta lui, « antic ». Trupurile celor două femei sînt scurte și îndesate, cu sîni mici, rotunzi și sus plasați, cu gîturi umflate, cu pulpe groase și mîini enorme cu degete răsucite. Capetele, prea mari pentru trupurile lor mici, au trăsături regulate, desenate cu pensula pe fețele roz, cu reflexe mov. Picasso se află în momentul cînd se consacră experiențelor, înainte ca viziunea lui să se fi încheiat. El reia subiectul ca și cum ar frămînta între degetele-i nerăbdătoare o bucată de lut spre a vedea ce efect

poate să scoată din deformarea realului. Cele *Două nuduri* din același an, realizate tot în pastel, au membre ce par din mațe, picioare enorme, sîni deplasați și par că sînt văzute într-un rapid racursiu ce le face capetele minuscule, cu trăsături șterse. Aceste capete sumare, care revin în mai multe tablouri din această perioadă, ne amintesc de micile capete mumificate ale indienilor din America Centrală. Torturarea pe care Picasso o impune trupurilor feminine, tratîndu-le ca un lut întins, frămîntat, recipiente ale propriei sale suferințe, această viziune a unei cruzimi primitive nu persistă mult la el în acea vreme, dar, cum nimic nu se mai pierde în creația lui, exagerarea cu care el umflă sau lungește trupurile feminine se va regăsi cîndva într-o deformare spectaculoasă, într-un decalaj neprevăzut. Deocamdată, și începînd din 1920, tipul său antic se precizează. Lucrarea *Cap de femeie* (Muzeul de artă modernă, Paris) îi fixează trăsăturile masive. Dintr-o frunte joasă coboară în linie dreaptă un nas scurt, puternic; ochii bulbucățies din orbitele adînci, ca găurite în lemn; o gură mică, cu buza superioară cărnoasă, se strînge posacă; o mîină enormă, cu degete scurte, ca niște cîrnăciori, stă grea pe umăr. Gigantele lui Picasso se înrudesce prin trăsăturile lor cu Sybila delfică, dar ele au brațe și picioare nemăsurat de mari, cărnuri ferme ce le încâtușează într-un mare calm animalic.

Acest stil nou al lui Picasso provoacă reacțiile cele mai diverse: amărăciunea în fața unui fel de defectiune, la cubiști, o ușurare tainică, la cei care nu îndrăzniseră să ducă pînă la capăt această mare ruptură formală. Matisse, care urmărește ca totdeauna foarte îndeaproape ceea ce face Picasso, pare a fi influențat de seninătatea ce dăinuie de aici încolo în arta unui etern neliniștit. În fața evoluției lui Picasso, el remarcă ironic, după cum observă Claude Roger-Marx: « La originea manierei lui gigantești s-ar putea afla Bebe Cadum ».*

Momentul cînd se nasc gigantele înfipte pentru eternitate în sol este și momentul cînd Picasso însuși descoperă solul și climatul cel mai favorabil al creației sale. El pare să smulgă una cîte una rădăcinile cel împlîntaseră

* E vorba de reclama pentru săpunul Cadum, care reprezenta un copil dolofan și frumos (n. t.).

în solul Spaniei, pentru a le transplanta pe țărmurile Mediteranei. Exilatul voluntar a găsit în sudul Franței viitorul decor permanent al vieții lui.

Cînd Picasso pictează un peisaj, cînd el se oprește pentru o clipă asupra a ceea ce vede, înseamnă cel mai adesea că face o haltă la o răscruce de drumuri, ca un preludiu la noi aventuri, și totodată ca un exercițiu de stil într-o artă minoră. De cînd stătuse la Rue des Bois și după marea cotitură marcată la el de peisajele zise de la Horta de Ebro, peisajul dispăruse din creația lui timp de mai bine de zece ani. În naturile moarte de la Saint-Raphaël, marea și cerul au pătruns incidental în tablourile lui, ca fundaluri la obiecte neînsuflețite, cu reflexe ce se amestecau în culorile paletelor sale.

În această primăvară a anului 1920, o nostalgie a soarelui și a mării se trezește în el, o viziune țîșnește, pe care el o fixează în toată strălucirea ei. Acest peisaj imaginar îl vede așa cum l-a visat cînd a sosit la Juan-les-Pins. Vorbește despre el cu oarecare șovăire. «Nu vreau să trec drept un vizionar, dar — și am fost cu adevărat tulburat — totul era acolo ca în pînza pe care o pictasem mai înainte la Paris. Atunci am înțeles că acest peisaj era al meu.»

În aceste regăsiri ale propriului său vis, tot ce vede în jurul lui îl interesează. Așterne nenumărate schițe în carnetele sale, desenează casa printre palmieri, soarele deasupra colinelor, priveliștea unei livezi, un acoperiș în spatele unor chiparoși. Fixează pe mari pagini motive destul de convenționale, ca o biserică banală, o casă oarecare, o îngrăditură cu palmieri și chiar un drum cu stîlpi de telegraf pe margine.

Peisajul pe care îl pictează atunci conform unei interpretări cubiste nu este realizat decît din mici case într-o grădină, dar întreaga intensitate a soarelui mediteranean e captată în focul de artificii al culorilor. S-ar spune, un decor de balet. Casele sînt albe sau de un galben pal, acoperișurile roșii cu obișnuitele creste provinciale și obloanele se înscriu, roșii sau albastre, pe zidurile albe, îmbucarea formelor rectilinii e ruptă de linia ondulată a acoperișurilor, de balustrada teraselor. O răsfirare de flori galbene pe fond verde marchează mica grădină înflorită, iar deasupra acestui peisaj cubist, făcut din albastruri de brebenel și din albastruri ultramarine, din

roșuri vermion și din verde aprins, planează un soare galben în formă de ochi, între gene din linii albe, roșii, și negre, simbol imemorial al soarelui ce fecundează pământul.

În aceeași interpretare cubistă, Picasso pictează la Juan les Pins nenumărate *Naturi moarte* care au ca temă principală o gitară, însoțită de o partitură sau de o mandolină, puse pe o măsuță. Pictînd multiplele mici guașe care duc, cum e adesea cazul la el, la o variantă în ulei, de dimensiuni mari, Picasso le datează zi de zi, ca și cum ar ține să-și dea seama de ritmul vertiginos al muncii lui. Va continua să-și dateze de aici încolo schițele și tablourile mici, în felul risipitorilor ce se hotărăsc să țină o condică a cheltuielilor.

O dată cu conștiința lucrului văzut ce se stabilește în el atunci cînd privește un peisaj, tema cea mai familiară, un țărm de mare, bărbați și femei pe plajă, se impune de la sine. Femeile pe plajă au cel mai adesea trăsăturile Olgăi Picasso, cu umerii ei superbi, cu gesturile ei suple de dansatoare, conturate de o singură trăsătură neînteruptă. Spre sfîrșitul șederii lui acolo, Picasso desenează, apoi transpune în guașă, acea viziune antică, sugerată parcă de oglindirea valurilor: *Răpirea* — un centaur bărbos înșfăcînd un magnific trup de femeie, unul din primele lui desene mitologice, avînd o puritate perfectă a trăsăturilor. Continuă să picteze totuși bărbați cubiști în maiouri vărgate sau femei gigantice bălăcîndu-se în apă, șovăind uneori între aparența unei statui clasice și aceea a unui robot cu brațe de lemn prost cioplite. Pe această linie fluidă a stilurilor ce se întrepătrund, se situează *Plaja* (colecția Walter P. Chrysler jr.), preludiu la nenumărate aventuri în arta lui Picasso. Un trup de femeie, enorm și diform, cu un picior — numai unul singur — și o mîină de gigant, cu un cap prea mic, e întins pe plajă; o altă femeie stă în picioare, cu unul din picioare nemăsurat de lung, iar celălalt mic și scurt; o a treia femeie aleargă pe marginea de nisip, cu picioare imense, cu brațele desfăcute ca niște aripi și cu capul redus ca și cum s-ar afla la o distanță vertiginoasă de partea de jos a trupului. Criticul american J. T. Soby a sugerat cel dintîi analogia cu o redare grăbită în racursi a unui obiectiv nepus la punct. Picasso pare a fi voit să picteze mișcarea așa cum se imprimă ea în stadiile ei

successive pe retină, picioarele femeii care aleargă fiind surprinse în același timp cu partea de sus a corpului, văzut la distanță după o anumită scurgere a timpului. Această fuziune a timpului și spațiului duce la o deformare atât de grotescă a celor trei personaje, că unii critici au văzut aici o parodie a scenelor cu solemnele femei care se scaldă ale lui Renoir, Cézanne și Matisse. Profunda seriozitate a lui Picasso, acea sumbră seriozitate spaniolă, este adesea retezată de un zgomotos hohot de râs, de o ironie feroce, însușiri caracteristice pentru acea Spanie care plasează bufonii alături de regii mizantropi și face din Sancho Panza tovarășul tristului cavaler de la Mancha. Este foarte plauzibil ca, lansându-se în noi experiențe de simultaneitate a timpului și spațiului, Picasso să se fi gândit să parodieze anumite opere, chiar din rîndul acelor pe care le admira.

Dar cucerirea cea mai importantă, pe care a făcut-o în cursul acestei lungi veri de muncă la Juan les Pins, este viziunea definitivă a acestor giganti ce-l obsedau de multă vreme. Ele par să răsară singure din nisipul ocru, din pământul răscopt la soare, din marea verde-albastră, ca și cum ar face parte din acest bazin mediteranean, leagănul vechilor civilizații.

Este unul din paradoxele lui Picasso, acest novator impenitent, acest negator al oricărei permanențe, ca, prin ușurința cu care este proprie, să reînvie secolele, să găsească o legătură cu viziunile plastice cele mai depărtate, să întâlnească, chiar printr-un decalaj în aparență arbitrar, o creație imemorială ce transformă ființa umană în fetiș, în monstru, într-un animal fabulos, zeu sau zeiță. *Cele două femei goale șezînd*, din 1920 (colecția Walter P. Chrysler), cu fețele lor grele, cu trupurile îndesate, cu enorma povară a mâinilor, sînt tot așa de neclintite și tot așa de inexpressive ca și pereții unei stînci, ca o movilă de pământ, ca un mare animal adormit. Picasso n-a fost și nu va fi niciodată mai mult ca în acest moment pictorul cărnii satisfăcute, al poftelor împlinite, al unui acord cu clipa. « Afirmă viața, spunea atunci despre el Blaise Cendrars. Adoră, uluit. »

În existența lui totul este liniște. La 4 februarie 1921 se naște fiul său Paulo. Picasso e un tată pasionat, cum sînt cei mai mulți dintre spanioli, pentru care nașterea unui fiu pare o grație cerească. Oameni cu forța lui

virilă, dezbărați de falsa sentimentalitate, ajungînd uneori chiar pînă la brutalitate, sînt cu atît mai înclinați să se emoționeze în fața unui ghemotoc de carne fragilă, a unui atît de minuscul și desăvîrșit specimen al umanității. Copilul nu are nici două săptămîni cînd el îl desenează la sînul mamei, avînd grijă să dateze desenul: « 10. II. 1921, la amiază ». Îl desenează aproape în fiecare lună, și în aceste desene realiste care fixează procesul creșterii, se strecoară uimirea lui, ca în fața unui miracol. O forță creatoare țîșnește în el, dezlănțuită de această naștere. În tinerețea sa, Pablo Picasso, totdeauna atras de misterul etern al zămislirii, pictase maternități, îndureratele maternități ale epocii albastre, în care evocă acea uniune dintre mamă și copil ce apropie fiecare femeie fericită și neliniștită de Fecioara. Are patruzeci de ani cînd se cufundă în contemplarea fiului său.

Tema maternității invadează din nou opera lui Picasso. În 1921 și în cursul anului următor, pictează douăsprezece variante cu această temă. Dar nu mai e vorba de o mamă îngrijorată ce strînge copilul lîngă ea ca pentru a face din trupul ei un zid împotriva morții ostile. Uriașa așezată pe un scaun scund e un bloc masiv de carne, cu mîini atît de imense, încît copilul pe genunchii ei pare o jucărie a forței lor. Picasso curăță încetul cu încetul maternitățile lui de orice legătură cu realul. *Mamă șezînd într-un fotoliu* (proprietatea artistului) e un monument înălțat pentru slăvirea forțelor fertilității. Ea amintește mitul solar al pămîntului fecundat, birușii și insensibilitatea încă de la începutul vieții pe glob. Această maternitate e păgînă, ca și cum ar înfățișa o pe Ceres într-o imobilitate de statuie. Dar nu este o Ceres romană. Profilul ei este egiptean, picioarele enorme, brațele și mîinile abia articulate ar putea să fie ale unei statui de granit așezată la intrarea într-un templu. Nu e nici o legătură între ea și copilul ce se zbate în îmbrățișarea sa.

Culorile pe care Picasso le folosește în aceste maternități și în alte tablouri contemporane completează latura inumană a zeităților lui. Uleiul e atît de mat, încît s-ar spune că e tempera, ca și cum s-ar abține în mod deliberat să redea lucirea cărnii, să înzestreze părul cu reflexe. Statuia maternității aparține tuturor timpurilor. Dar el își mai încearcă puterile și într-o reconstituire

de un gen cu totul diferit, spre a-și dovedi lui însuși îndemânarea, sau poate din simplă distracție. Buna lui dispoziție comunicativă țîșnește în chipul cel mai neprevăzut. Diaghilev i-a cerut din nou costume și decoruri pentru un balet. Alegerea este tot atît de potrivită ca și în cazul *Tricornului*, căci e vorba de o suită de dansuri și cîntece andaluze pentru care Manuel de Falla a făcut muzica, inspirată de teme populare. Picasso nu se mulțumește să apeleze la propriile lui amintiri spre a da viață imaginilor folclorice. Avînd oroare de a se repeta sau de a varia reușitele din trecut, el imaginează drept cadru al baletului interiorul unui teatru. Reia ideea adoptată pentru *Tricorn* și abandonată sub presiunea împrejurărilor, dar, ca întotdeauna, nu mai folosește în forma lor inițială proiectele care eșuaseră cîndva.

Revenind la cadrul unui teatru în teatru, ar fi putut să utilizeze schițele duse atît de departe și care se aflau gata în mapele sale, dar, pentru dansurile și cîntecele andaluze, un decor din veacul al XVIII-lea nu i se mai pare potrivit. Alege pentru reconstituirea sa o epocă ce se complace a evoca motive spaniole mai mult sau mai puțin autentice. Astfel, pictează interiorul unui teatru din secolul al XIX-lea, cu mica lui scenă înconjurată de loji tapisate cu catifea roșie, pe fond negru cu aurituri. Buna lui dispoziție se dovedește atunci cînd populează aceste loji cu personaje din epoca evocată, așa cum figurează ele în tablouri celebre. Numeroasele schițe făcute în acest scop trădează un rîs stăpînit. Ele înfățișează domni cu bărbi, cu ochelari pe nas, cu pălării înalte pe cap, care au luat loc în loji șiși măsoară, cu un aer satisfăcut, cu o rîvnire puțin blazată, însoțitoarele albe și grase. Una din aceste schițe parodiază *Loja* lui Renoir. Picasso pare a-și da seama de tihna, de mulțumirea de sine ce caracterizează această lume evocată de impresionisti. Baletul *Cuadro Flamenco* e reprezentat la Paris, la teatrul Gaîté-Lyrique, în seara de 22 mai 1921.

Vara acestui an, Picasso o petrece la Fontainebleau. Soția lui se simțea slăbită după nașterea fiului lor și, spre a n-și lua o călătorie, se mulțumește să închirieze o vilă în apropierea Parisului. Această casă aleasă la întîmplare o înfățișează în mai multe desene, din exte-

rior și din interior, datînd mereu crochiurile, spre a fixa momentul care trece. Dar nu pitorescul locuinței îl seduce pe el, nici acela al interiorului: desenează o vilă la fel ca toate locuințele de vară, cu fațada foarte oarecare, undeva, pe un zid cu viță agățătoare. Picasso pare a avea însă pentru detalii un ochi nou. Frunzele viței ce umplu toată pagina, cele mai mari sus, cele mai mici jos, fac ca acest frumos desen în tuș să semene cu o stampă japoneză.

S-ar zice că cotidianul îl atrage prin forța banalității. Desenează un salon, cu minuțiozitate, în două rînduri, ca și cum îl amuza faptul că avea un salon dintre cele mai convenționale. În acest salon se află o canapea Ludovic-Filip cu două fotolii; pe marmura căminului, cu pandantive de sticlă, tronează, între bibelourile obișnuite, pendula obligatorie; într-un colț se înalță o statuie ce se ghicește a fi o imitație de bronz. Nimic nu lipsește din această încăpere luxoasă, nici oglinzile, nici tablourile care se feresc a fi Picassouri, nici masa pliantă pe care e așezată o statueta ce nu poate fi altceva decît un ciobănaș cîntînd din flaut. Se vede chiar un pian, cu sfeșnice Empire, și, în fața pianului, Olga Picasso gata să cînte. Foarte caracteristică în acest sens este *Natura moartă* (colecția Élie de Rothschild, Paris) pictată în acest timp, cu partea superioară a servantei, carafa de vin, paharul, fructiera cu pere, cu pîinea de casă rotundă și rumenă, pusă pe un șervet și desenată în hașurări negre de penel pe un fond gri.

Picasso descrie casa, viața sa de toate zilele, dar descrie și împrejurimile, pădurea din apropiere. Într-un mic pastel, pictează un arbore noduros, un drumeag ce trece printre dărăpănături, pentru a se pierde într-un lan de grîu; într-un alt *Peisaj*, arborii capătă un aspect antropomorf, trunchiurile sînt niște pîntece de femei, ramurile par brațe unduioase, mîini ridicate în sus. Această pădure din Ile-de-France devine pentru el o pădure antică, unde Pan poate să se ivească din dosul stîncilor, unde nimfele se pot metamorfoza în copaci. El o populează, într-adevăr, cu zeități venite de foarte departe, în timp și spațiu, paznici nestrămutați ai izvoarelor vieții.

În *Trei femei la fîntînă* (Museum of Modern Art, New York) reapare personajul matern cu profilul drept și 262

sever, cu fruntea joasă, cu ochi rotunzi, cu o mînă lăsată greoi pe genunchi, cu palma deschisă, iar cu cealaltă întinsă spre ulciorul pe care-l ține femeia din stînga, în timp ce a treia femeie, văzută numai pe jumătate în dosul stîncilor, umple o amforă.

Picasso s'a pregătit în această lucrare pentru o operă importantă. Reia ideea în mai multe desene, schițează compoziția în cîteva uleiuri sau pasteluri; așază cele trei femei în diferite planuri, mai întîi prin mijlocirea convențională a unei scări; le depărtează apoi unele de altele în peisaj, pe care se gîndește un moment să-l facă să participe la ansamblu; pe urmă le apropie, variind poziția fiecareia, căutînd, cu o stăruință neobișnuită la el, să redea legătura între diversele elemente cît mai convingător cu putință. Îi vine chiar ideea — dar numai provizoriu — de a uni cele trei femei prin arabescurile mișcării, însă renunță repede și se întoarce la încercarea migăloasă de a crea o legătură între cele trei personaje și de a umple golul planului din fund, fără a destrăma rigiditatea în care ține prizonieră fiecare femeie.

Importanța acordată de Picasso compoziției, la fel ca înaintașii lui clasici, devine evidentă de îndată ce urmărim munca sa pregătitoare pentru orice lucrare de mare anvergură. El găsește în sfîrșit acea legătură formală, grație femeii din mijloc, sprijinită de blocul de piatră, cu capul plecat, cu un braț întins înainte. Aceași grijă o consacră elaborării detaliilor: mai multe desene în cărbune, sanguină sau pastel, sînt schițe preparatorii pentru aceste mîini informe, cu degete butucănoase, făcute, se pare, cu o aparentă ușurință schematică, dar pornind de la observarea minuțioasă și realistă a mișcării degetelor și palmelor.

Tabloul definitiv ajunge la un fel de basorelief al unei arte barbare. Simplificarea a fost obținută prin renunțări succesive la căutările împrăștiate în schițele pregătitoare, dintre care multe amintesc drăgălășia frescelor de la Pompei, dulcegăria artei elenistice, pentru a se opri la aceste blocuri de trupuri îndesate, cu capete prea mari înfipse pe coloanele scurte ale gîturilor, cu sîni plasați prea sus, cu brațe, mîini și picioare gigantice. Tonul carnației este acela al cărămizii sau al lutului ars, faldurile veșmintelor par friabile, fondul este de

un brun opac, lipsit de aer, rocile verzui strîng între ele aceste femei uriașe ale căror priviri de rumegătoare se evită și care se mulțumesc cu apăsătoarea povară a prezenței lor.

Din arta statuară romană cea mai convențională se inspiră Picasso cînd pictează *Izvorul*, în chip de femeie jumătate culcată, cu o amforă din care curge apa. Fața femeii e lipsită de orice expresie, ca o marmură; coapsele enorme strînse, brațele diforme fac din ea un bloc mai greu decît stîncile pe care e întinsă, zdrobind cu masa ei cerul și pămîntul.

Aceste teme îi sînt atît de dragi lui Picasso, încît revine la ele, variînd modul de expresie, în două gravuri din anul următor: *La fîntînă* și *Izvorul*.

Tot la Fontainebleau pictează mai multe capete de femei de tipul clasic monumental, cu același profil drept, ce amintesc portretele din Fayum, însă care par uneori să vină dintr-un Egipt revăzut de Helleu. Ele au rigiditatea sculpturii, cu orbitele adîncite, cu fruntea joasă, rotunjită, cu tivitura pleoapelor accentuată, cu împletitura arhaică a părului. O *Femeie cu pălărie sprijinită în coate* seamănă, de asemeni, cu gigantele acelea triste care, în glumă, ar fi arborat o pălărie elegantă, sau, ca în alt dublu portret de femei tinere, și-ar fi pus mănuși cărora mîinile lor mari le dau aparența unor mănuși de box.

Dar nici zeițele, chiar cele deprinse cu viața cotidiană, și nici aceste salturi din adîncul timpurilor trecute la clipa prezentă nu epuizează extraordinara fecunditate creatoare a lui Picasso în acești ani de plenitudine. Va fi fost oare el însuși surprins de prodigioasa lui capacitate, de îndemînarea mîinilor sale, cărora poate să le ceară orice?

Printre axiomele păstrate de la tatăl său și la care ține cu o impresiionantă fidelitate, este una pe care n-o uită niciodată: « În mîini, vezi mîinile ». Observator neînduplecat, el știe că mîinile vorbesc chiar și atunci cînd ajungi să controlezi expresia unui chip. Și-a privit propriile lui mîini cu o mare curiozitate. Pare a și le privi și mai stăruitor de cînd nu și mai face portretul, de cînd nu se mai privește într-o oglindă. O serie de studii foarte expresive ale mîinilor, în cărbune, datează din anul 1919. În vara lui 1920, cînd toate vîele inspirației se

deschid în el, și a observat mâinile timp de mai multe zile — și aceste zile le-a notat cu grijă: de la 1 pînă la 5 iunie — cînd le-a pictat în guașă, văzute de deasupra, îndoite, ca și cum ele nu s-ar închide și deschide nicio dată pe deplin, văzute în palma cărnoasă, cu liniile săpate adînc. Într-un pastel, de asemeni, datat: 14. IX. 1921, reia acest studiu al mâinilor, le pictează cu încheietura lor puternică, cu palma masivă și întinsă într-o crispăre ce scoate în evidență toate încheieturile.

Efortul pe care Picasso e pe cale de a-l desăvîrși în această vară de la Fontainebleau ține cu adevărat de prodigiozitate. Nu se mulțumește să exploreze vîna antică, ci reia o temă la care n-a încetat de a se gîndi, variînd-o, în tot cursul anului precedent. Pe plan cubist, lucrează din ce în ce mai profund, strînge din ce în ce posibilitatea de a distribui în spațiu multiplicitatea planurilor colorate, de a coordona mișcările pe care le redistribuie pe pînză. Arlechinul cu costumul lui bălțat se pretează minunat la experiențe de acest gen. El a jucat totdeauna un rol important în ceea ce s-ar putea numi mitologia cubistă. De asemeni, mișcările unei paiețe dislocate facilitează căutarea unui dinamism sporit. Picasso pictează, într-adevăr, ca pe o piesă mecanică, un *Polichinelle* citind « *Le Populaire* », la Juan les Pins, meditînd la rezultatele ce pot fi obținute din alăturarea costumelor împeștrite. De aici, tablourile: *Pierrot și Arlechin* (colecția Dorothy Parker și Allan Campbell) cu repartițiile de mari mase luminoase și întunecate; *Pierrot și Arlechin pe terasa unei cafenele*, într-un decupaj în puternic contrast, și tabloul cu aceeași temă (colecția Charles B. Goodspeed, Chicago), unde reapare reliefurile în cutele hainei, unde mâinile devin aproape realiste. Ritmul pe care Picasso vrea să-l imprime suprafeței pictate, ritm de o alternață îndrăcită, pare a-i solicita un arierplan sonor de muzică sincopată, și așa se naște mica guașă *Pierrot, dirijor*.

Motivele se assemblează încetul cu încetul, se îndreaptă către o mare lucrare. Ca și cum în vara lui 1921 ar fi dispus de o forță herculeană, de mijloace și de un timp nelimitate, Picasso execută la Fontainebleau vasta pînză *Trei măști muziciene* (Museum of Modern Art, New York). Subiectul îl pasionează atît de mult, în-

cît pictează — simultan — o a doua versiune, aproape tot așa de mare, ca și cum ar vrea să-și epuizeze toate posibilitățile.

Ciudată viziune, aceasta în care el se complace atît de mult. În jurul unei măsuțe se aliniază trei măști: un pierrot, un arlechin, un călugăr, cu instrumente de muzică și o partitură pe care călugărul o ține pe genunchi. Ei sînt mai mari ca în natură, înscriși în construcția lor rectilinie și parcă agitați de mișcările planurilor lor îmbucate. Sînt pictați în aplaturi pe un fond brun cald, din care se desprind violent albul, albastrul ultramarin, romburile roșii și galbene din costumul arlechinului. Spre deosebire de pictura mată a gigantelor, cele *Trei măști* sînt pictate în tonuri strălucitoare ce amintesc smalțul și accentuează prin duritatea lor caracterul ansamblului, lugubru în ciuda bogăției coloritului. Sub masă e culcat, în umbra prelungă, un cîine fantomatic, cu părul zbîrlit, straniu însoțitor al acestor măști impresionante.

A doua versiune, simultană (Philadelphia Museum of Art), e mai strînsă, mai bogată în contraste, de un colorit mai vesel, ca o amintire a acelei fantezii ornamentale a epocii denumită la Picasso « cubismul său rococo ». În această a doua versiune e o strălucire umoristică în răspîndirea detaliilor, ca, de pildă, mîna cubistă, cu vîrfurile degetelor realiste, a călugărului. Prin deplasarea personajelor — Pierrot e așezat la mijloc, în locul arlechinului — prin frămîntarea culorilor și înfrumusețarea detaliilor, această a doua versiune este, în comparație cu prima, ca o anecdotă care, spusă mai întîi pe un ton grav, e repetată la modul hazliu. Cu cele *Trei măști muziciene*, aventura cubistă a lui Picasso a ajuns la apogeul ei.

Un moment, continuă în aceeași vîină. Din același an, atît de fertil, datează lucrarea *Cîine și cocoș* (Museum of Modern Art, New York), de o egală bogăție în culori și contraste, de o strălucire vie, ca și a doua versiune a celor *Trei măști*, pe care o întrece totuși printr-o fantezie fără frîu, prin izbituri sincope de plasnuri colțuroase. Dar dacă experiențele cubiste ale lui Picasso se prelungesc încă în anii ce vor veni, cele *Trei măști* rămîn ca un fel de raclă prețioasă a cubismului, sau ca o stelă funerară a lui.

Sar putea crede că o risipă atît de uimitoare, atît de nebunească chiar, a forţelor lui îl va goli de orice substanţă, îl va epuiza pentru multă vreme, făcîndu-l incapabil de reînnoire. Dar el însuşi a dat incidental cheia acestei ţîşniri permanente, citîndu-i într-o zi lui Cocteau această deviză adăugată de ducele de Olivares la stema regelui Spaniei şi care se înscrie pe ghizdul unui puţ: « Cu cît scoţi din el, cu atît e mai nescut ».

Printre noile sale experienţe — totdeauna conform viziunii lui cu optică dublă — se numără în primul rînd umanizarea zeilor lui, reducerea lor treptată la planul uman. La începutul drumului pe care-l apucă de aici încolo, se află o *Maternitate* (colecţia Alex Hillmann, New York). Aceasta e tot o gigantă care ţine copilul pe genunchii ei, iar pumnul pe care-l ridică într-un gest şăgalnic e îngrozitor ca o măciucă, însă Picasso a dăruit acestei mame monumentale trasăturile soţiei lui, iar copilul, cu buza lui superioară ridicată, e un portret. Compoziţia e deosebit de savantă prin felul în care e umplut cadrul şi coordonat contrapunctul mişcării. Foarte studiat este şi coloritul: carnaţia, în tentă uniformă şi caldă, şi monocromia gri-roz care domină tabloul. Ca şi cum ceva sar fi îmblînzit în el, abandonează viziunile nemăsurate, carnaţiile teribile de care nimic nu se prinde. Proporţiile se subţiază, trăsăturile nu mai par tăiate în lemn sau săpate în piatră, ci sînt desenate cu pensula, în sepia, într-un ansamblu de tonuri calde. În *Femeia şi copilul* (colecţia Cone, Baltimore Museum of Art) care e mai degrabă un desen colorat, planurile picturale, cu rozurile acide, roşurile violacee, albastrurile ţipătoare sau verdele-jad luminos, ies adesea din contururile trasate, procedeau pe care Picasso îl va utiliza pe larg mai tîrziu.

Tabloul datează din vara lui 1922, pe care Picasso şi-o petrece cu familia la Dinard. Fixează în mai multe desene peisajul pe care-l are în faţa ochilor, peisaj banal, ca în *Vedere din Dinard*, cu o scară în pantă repede ce urcă deasupra cocioabelor, *Vedere din Saint-Servan*, cîteva *Vederi din Saint-Malo*, mai pitoreşti, precum şi *Gura rîului Rance*, o vastă întindere de apă presărată cu mici bărci cu pînze.

Ochii i se opresc mai ales asupra fiului său. Nu se mai satură, în cursul acestui prim an al vieții copilului, de a-i fixa atitudinile și trăsăturile în desene și tablouri: cu gravitatea oricărui copil mic, sub o scufie ce-i acoperă tot capul, sau mîncînd, cu o linguriță în mînă, în instantaneele vieții de fiecare zi. Unele din aceste tablouri și desene sînt într-adevăr de o minuțiozitate fotografică. Prezența frumoasei lui soții și a copilului atît de drăgălaș, pe malul mării, jucîndu-se cu un porumbel, mama atingînd cu vîrfurile buzelor capul micuțului, sînt pentru el o sursă continuă de încîntare. Aceste noi maternități sînt însă depărtate de Fecioarele neliniștite, ca și de miturile pămîntului fecundat, cu viziunea lor exagerată. După triumful apăsător al cărnii satisfăcute, urmează o bucurie de a trăi fără umbre și fără împovărări. Gertrude Stein aseamănă ceea ce se petrece atunci în Picasso cu perioada roz, o perioadă roz adultă, aeriană ca și prima, însă din care au fost izgonite nesiguranțele unei vieți rătăcitoare. Create pentru un acord perfect cu viața, zeițele lui sînt cu precădere păgîne, de o grație făcută din senzualitate. Nu mai e vorba de cuplul mamă și copil unit de o tandreță nevinovată, ci de o Veneră luîndu-l pe Cupidon ca pârtaș al jocurilor ei. Între reminiscențele voiajului său italian, ce-i revin acum în memorie — cu întîrziere — Picasso face o nouă alegere. El abandonează zeițele arhaice și Junonele smulse din visurile lor adînci, pentru a resuscita trupurile zeițelor romane cu voluptuoase rotunjimi. Periplusul său clasic este rapid. Abia cu un an mai înainte, picta întîlnirea la fîntînă a unor ființe fabuloase, pentru ca în prezent să-și îndrepte inspirația către divinitățile Pompeiului. În curînd, zeițele subțiate vor lua ca model grația fragilă a figurinelor de Tanagra.

Evoluția se face într-un ritm accelerat. Vara lui 1922 vede născîndu-se mici tablouri al căror farmec oscilează între intimitatea scenelor de interior și subiectele antice, care-i sînt familiare. Nu mai e momentul cînd frumusețea îl înfricoșă, sau cînd grația îi părea un ecran ce ascunde esențialul a ceea ce vrea să spună. *Ccafura* (colecția Paul H. Bonner, Rye Center), subiect ce-l va transpune și în litografie, imprimă vieții cotidiene o alură mitologică: o femeie așezată într-un

fotoliu se lasă pieptănată de o slujnică, dar e o Veneră absorbită de frumusețea ei, în vreme ce Cupidon pune la cale o năzbîtie.

În timpul iernii din același an, Picasso continuă să picteze scene de Arcadia. Un motiv analog, cu o femeie, o slujnică și un copil, revine în *Cununa de flori*, temă reluată de două ori. Trupul femeii șezînd nu mai este atît de amplu, e subțire și lung, pe cînd al servitoarei, cu părul ei scurt, apare androgen și tulburător în puritatea liniilor sale. Artă antică i-a devenit familiară lui Picasso, ca și cum n-ar fi avut nicicînd altă viziune a lumii.

Cocteau relatează amănunte revelatoare despre această cunoaștere profundă. Reîntors și el la subiecte clasice, a reluat tema *Antigonei* și piesa trebuia să fie jucată la teatrul Atelier, la Dullin, la sfîrșitul lui decembrie 1922. I-a cerut lui Picasso elemente pentru decor, pentru măștile antice, și asta în ajunul repetiției generale.

Actorii, autorul, Picasso s-au adunat în sală, în fața scenei cu decorul încă neterminat. « O pînză de un albastru cu pete leșioase forma un fundal stîncos, povestește Cocteau. La dreapta și la stînga erau niște deschizături, la mijloc în aer, o gaură din spatele căreia se declama rolul corului, cu o port-voce. » În jurul acestei găuri erau agățate măștile pictate de Picasso sau executate de Cocteau după modelele lui. « Sub măști atîrna un panou alb. Pe această suprafață albă trebuia să se indice sensul unui decor improvizat ce sacrifica exactitatea și inexactitatea, deopotrivă de costisitoare, prin evocarea unei zile călduroase. Picasso se plimba în sus și în jos. Începu prin a freca un creion de sanguină pe o scîndură; din pricina asperităților lemnului, aceasta căpătă aspect de marmură. Pe urmă, luă o sticlă de cerneală și trase motive de un efect magistral. Deodată, înnegri cîteva goluri și apărură trei coloane. Apariția acestor coloane era atît de bruscă, atît de surprinzătoare, încît noi aplaudarăm. » Cocteau, uimit, ca toți cei ce-au asistat la ceea ce se numește magia lui Picasso, îl întrebă dacă el calculase apariția acestor coloane sau dacă ele i se iviseră pe neașteptate. « Îmi răspunse că a fost surprins, dar că totdeauna calculezi fără să știi, că o coloană dorică rezultă, ca și hexametru, dintr-o operație sensibilă și

că probabil a inventat această coloană în același chip în care au descoperit-o grecii.»

Omul care putea să creeze imaginea unui templu grec din câteva trăsături de condei părea definitiv reîntors la o lume antică de grație și seninătate. Într-adevăr, în el se stabili atunci o permanență, ca și cum ar fi atins baza stîncoasă, patul de granit în care torentul inspirației lui se poate rostogoli tumultuos și chiar revărsa în toate părțile, fără a-l părăsi definitiv. Zeițele arcadiene, nimfele cu trupuri suple, cu linii curgînd dintr-o singură trăsătură, cu flori împletite în păr, nu vor mai dispărea niciodată din creația sa. În clipele de mare zbucium, ele vor continua să traseze în arta sa o rază luminoasă; izgonite din tablouri, ele se vor afirma triumfătoare în desenele, gravurile și litografiile lui.

Dar, chiar la apariția lor, chiar în momentul cel mai fericit al creației, ele nu vor dobîndi exclusivitatea artei lui. În acești ani, cînd frumosul i se înfățișează sub forma sa cea mai surîzătoare, Picasso pictează și cele mai simplificate naturi moarte cubiste.

Această coexistență a celor două mijloace de expresie a fost caracteristica cea mai greu de înțeles a operei și temperamentului său. Ea i-a adus învinuirea de versatilitate și chiar bănuiala de nesinceritate în creația lui. Dar, dacă se dovedea capabil să realizeze cea mai pură armonie într-o artă accesibilă, plăcută și cu o mare putere de seducție, persistența simultană a viziunii lui cubiste corespundea unei nevoi de disciplină, și numai datorită pasiunii lui pentru austeritate căuta această reducere la esențe, ca o contrapondere a setei lui păgîne de viață.

La Dinard pictează niște *Bacante* uriașe ce aleargă pe plajă cutremurînd pămîntul sub ele; este o mică guașă ce-i va servi într-o zi ca machetă pentru cortina unui balet de Diaghilev, *Trenul albastru*, balet-operetă, al cărui libret îi aparține lui Cocteau, iar muzica lui Darius Milhaud, și care va fi reprezentat la 20 iunie 1924 la teatrul Champs-Élysées. Tot la Dinard pictează, în cursul iernii următoare, vreo treizeci de *Naturi moarte*, de dimensiuni mici în cea mai mare parte, cu un desen extrem de pur. Printre ele, este o *Ghitară pe șemineu* (Galeria Rosengart, Lucerna) pictată pe un

fond gri de oțel și albastru ultramarin, în aplaturi de culoare, ocrul și un roșu reținut alternând cu panouri în dungii negre. Sînt aceleași pahare, compotiere, sticle, pachete de tutun, obiecte dintre cele mai umile de care el s-ar fi putut sătura de mult, dar din care pare a scoate mereu ceva nou, fascinat, după expresia lui Claude Roger-Marx, de « partea sordidă sau misterioasă ce rămîne în obiecte dacă se face abstracție de destinația lor ».

Dominanta acestor naturi moarte de la Dinard este persistența dungilor rectilinii, închise pe un fond deschis, sau deschise pe un fond închis, scoase uneori în relief. Singura variantă a acestor teme obișnuite — ca urmare a șederii lui pe țărmul mării — este apariția peștelui, pus pe un ziar, sau alături de o sticlă, de o compotieră, un pahar ori o lămîie. Multe din aceste mici naturi moarte sînt realizate în benzină și miniu de plumb, cel mai adesea monocrome. Marea *Natură moartă cu pești în fața ferestrei* (colecția Albert D. Lasker, New York), începută la Dinard și terminată la Paris în iarna următoare — în care combină cele două teme adoptate recent de el: peștele și fereastra deschisă — e pictată, dimpotrivă, într-o curgere de culoare vie, densă și strălucitoare, variind nuanțele de verde și albastru, în timp ce vergelele înalte ale ferestrei tranșează prin curbele lor realiste pe planurile rectilinii obiectele așezate pe măsută.

« În cursul anului 1923, relatează Gertrude Stein, avea o plăcere imensă să deseneze, aproape că repeta fecunditatea și dispoziția din prima sa perioadă roz, totul era roz. » Este, de fapt, un desfrîu al desenului în creația lui de acum, cea mai mare parte a tablourilor sînt desenate cu penelul, culoarea fiind un acompaniament discret, ca niște note luminoase executate la harpă sau la clavecin.

Se consacră portretelor alor săi cu o atenție plină de dragoste. Mama lui a venit să-l întâlnească la Cap d'Antibes, unde Picasso își petrece vara. Îi face atunci portretul, în așa fel încît să-i placă bătrînei, cu o perfectă stăpînire a convenționalului, înfățișînd o doamnă în vîrstă, mai plină, cu o pieptănătură îngrijită. Totuși, pe fața aceasta plăcută, cu trăsăturile îmblînzite de vîrsta ei, licăresc niște ochi foarte negri, cu gene lungi,

ochi pe care se pare că i-a transmis fiului ei, iar în colțul buzelor subțiri stăruie o cută ironică.

Picasso face de mai multe ori portretul soției lui, visătoare, cu tîmpla încununată de un păr bogat, sprijinită într-o mîină, cu fruntea sculpturală, cu nasul puternic. Într-unul din aceste portrete cu privirea ridicată, se recunoaște ușor modelul unor zeițe ce-și fac toaleta privindu-se, încîntate, într-o oglindă.

Îl pictează mai ales pe fiul său, cu ochii mari deschiși, cu buza de sus răsfrîntă, cu gropița din bărbie. Îl pictează cu scufia lui albă, cu fine trăsături negre pe chipul roz în tentă ciclamen, al cărui complement e redat prin albastrul de smalt al fondului. Îl pictează la doi ani, așezat la o măsuță, cu capul greu aplecat peste o coală de hîrtie albă. Nu prea sigur pe piciorușele lui, Paulo plimbă un miel alb — și acest portret îl confirmă ca model al Cupidonilor din scenele antice. Copilul, cu bonetă și hăinuțe albe, e călare, cu un aer puțin speriat, pe un asin mare. Dacă băiatul e tratat, în tehnica lui Picasso din acest moment, în aplaturi mari, măgarul e pictat cu o surprinzătoare minuțiozitate, fiind redată pînă și părul lui zbîrlit, pînă și cureaua căpăstrului. De fapt, e o fotografie a fiului său, pe care Picasso se amuză să copieze cu multă răbdare. Un curios gust pentru convențional se afirmă acum la el, ca o contradicție flagrantă a tuturor însușirilor caracterului său, ca o contrapondere a insolitului ce-l atrage, ca și cum, vrînd să fugă de banalitate, aceasta ar căpăta numai pentru el o atracție nebănuită.

Nu este, de altfel, pentru prima dată cînd Picasso desenează după o fotografie. O dată i-a căzut în mîină fotografia unui necunoscut. Printre schițele din anul 1920 se găsește un desen minuțios al acestui demn personaj, cu cotul sprijinit de o coloană, în poziția preferată de fotografii provinciali. Se pare că Picasso ținea să ajungă la stilul cel mai banal; dar se poate să fie și un amuzament, ca un joc de cuvinte încrucișate.

În acest moment, cînd folosește după bunul lui plac toate posibilitățile ce-i stau la dispoziție, țîșnesc temele favorite ale trecutului său, chemate de prodigioasa lui ușurință de a lucra. Teme ce sînt oarecum ca niște visuri întîrziate sau ca niște urme de nostalgie. Înce-

pînd din 1921, mai multe desene reiau subiectul cursei lor de tauri. Într-un tablou din 1923, care reprezintă un colț de arenă, cu băncile înșesate de public, cu femei drapate, Picasso pictează un cal alb ce alunecă, gata să cadă, cu gîtul lung întins înainte, cu botul rînjit în care i se văd toți dinții, lovindu-se dureros de zidul înconjurător. Calul răpus de moarte va rămîne una din teme permanente ale lui Picasso.

În cortegiul amintirilor, arlechinii își reiau și ei locul lor. *Arlechinul* din 1923 (colecția Charles Im Obersteg, Geneva) apare ca luminat de focurile rampei, care produc pete de roșu și albastru în reflexele costumului său de atlaz, în timp ce fața cu trăsături severe îi e pictată în manieră realistă. De fapt, acesta e un portret al pictorului Salvado, făcut în atelierul din rue La Boétie.

Arlechinul și Pierrot-ul pătrund pînă și în viața zilnică a lui Picasso. Îl pictează pe fiul său, la vîrsta de trei ani, ca Arlechin, într-un costum din romburi galbene și albastre, cu o rujă de tul în jurul gîtului cu rotunjimi de copil. Băiatul e așezat, puțin fistîcit, pe colțul unui fotoliu stil Ludovic-Filip a cărui catifea, șireturi și ciucuri revin adesea în tablourile lui Picasso din acea vreme. Fața mică a copilului, rotundă și netedă, cu un breton roșcat desenat cu un penel de miniaturist, cu ochii negri contrastînd cu înflorirea roz a obrajilor, cu gura minusculă de coral palid, sînt pictate exact în felul în care Goya îl picta pe nepotul său Mariano. Paulo, pictat un an mai tîrziu în costum de Pierrot, stă țeapăn în costumul lui alb, în acea poză cabotină pe care o iau copiii, cu o mască în mînă, cu fețișoara albă ca făina. Și tot acest alb, aproape fără relief, se detașează pe mari aplatitudini purpurii, negre și albastre, pe albastrul unui cer mediteranean, unde se desenează arabescurile fine ale unui balcon de fier forjat. Din același an 1923 datează un alt travesti al lui Paulo, la patru ani, în costum de torero bogat brodat, cu capul gînditor. Arcadele unei arene apar în fundul tabloului, amintire ce se leagă de aspirațiile copilăriei: Pablo Picasso care, la opt ani, se visa un călăreț cu vestă brodată de torero, pare ași fi înzestrat fiul cu un costum pe care el regretă că nu-l îmbrăcase nici odată.

Cercul familial glorificat astfel și din care răsar temele lui favorite, îi furnizează de asemeni și câteva *Venere încoronate cu flori* și *Cupidoni tandri*. Dar aceste zeițe din anul 1923, aceste *Femei drapate în alb* (Museum of Modern Art, New York), sau înfășurate în văluri albastre, pierd greutatea lor de făpturi terestre, ca și prezența lor înrădăcinată în sol. În nenumărate desene din acest an, nimfele lui capătă mai multă grație eterică, picioarele prea scurte în raport cu torsurile lungi le armonizează proporțiile, coapsele largi se subțiază, linia desenului e mai fină — universul antic al lui Picasso apare în perfecta lui puritate.

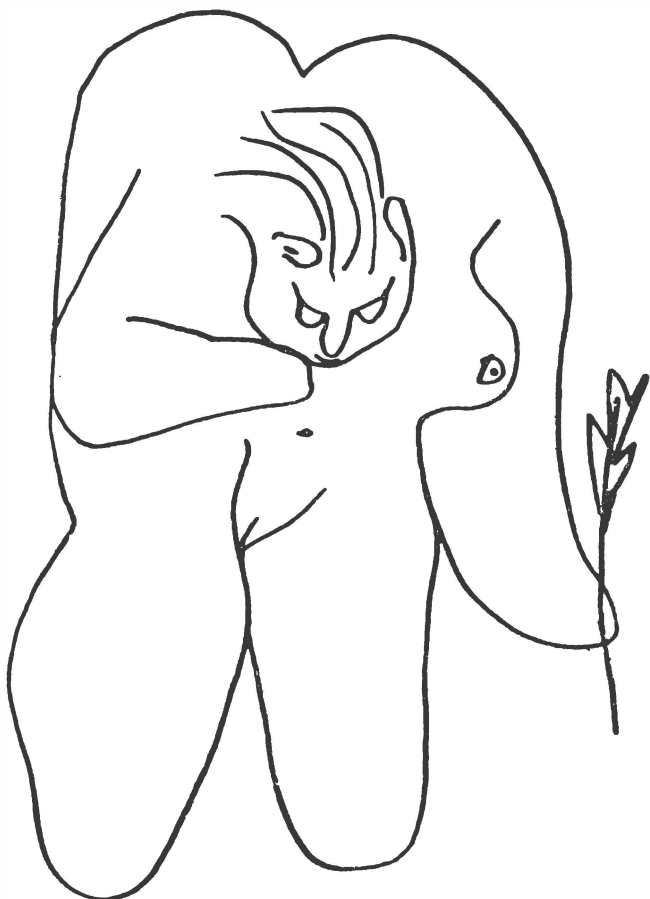
În același timp se naște personajul complementar al faunului, voluptuoasă rîvnire animală plasată în fața obiectului ei. Cu *Flautul lui Pan* și *Cele trei grații*, datînd din anul următor, teme pregătite prin multiple desene și reluate și în gravuri, Picasso atinge culmea expresiei lui antice.

În acest an 1923, an de grație, rafinamentul coloritului din lucrările sale de inspirație antică se traduce pe de altă parte în tablourile cubiste printr-un foc de artificio, țîsnire a unui buchet final. *Colivia de păsări* (colecția Victor V. Ganz, New York) e împărțită în mici planuri multicolore ce se termină în vîrfuri regulate, ca mărginite de o dungă închisă pe fond luminos, sau luminoasă pe fond întunecat. Arabescurile grațiilor, stîngia dinăuntru, pasărea sînt stilizate în felul cusăturilor populare, ansamblul are un curios aer folcloric, e împeștriat, urmînd procedeul folosit de popoarele cu imaginație bogată. Aceste ecouri ale folclorului apar adesea în arta lui Picasso, ca și cum el ar avea rădăcini pretutindeni unde popoarele au visat.

În același caracter folcloric este *Bărbatul cu ghitară*, pictat în anul următor, cu acea îmbucare de planuri rectilinii viu colorate.

O perioadă a artei lui Picasso se încheie. La el, declinul unei maniere, sfîrșitul unei etape creatoare este spectaculos ca un apus de soare. Chiar modul lui de a lucra pe două planuri, extraordinarele lui reușite în cadrul viziunii cubiste, paralel cu grația desăvîrșită a lumii lui antice. Îl duc obligatoriu la epuizarea tuturor posibilităților sale. Gertrude Stein explică în felul următor acest proces creator: « Picasso a fost tot

deauna obsedat de nevoia de a se goli, de a se goli complet, întreaga lui existență a fost repetarea acestei despovărări totale. . . Atunci, toată lumea spune că el s-a schimbat, însă nu acesta este cazul, el se golește și în momentul când a sfârșit de a se goli cu totul, trebuie să ia de la început, se umple din nou foarte repede ».



XI. ARTA NU E NEPRIHĂNITĂ

1923—1931

Cortina pentru baletul *Mercur* e ca o uvertură la o lume nouă. Pe fondul unui cer crepuscular se profilează personaje familiare lui Picasso, un mare arlechin alb, un Pierrot roșu, care joacă. Dar acești obișnuiți ai artei lui nu seamănă prin nimic cu cei evocați mai înainte de el. Sînt oarecum înglobați între largi curbe ce le fixează siluetele diforme. Sînt niște fantome ale lor înșiși, care apar pe pînză ca proiectate pe un ecran. Acest balet a fost creat pentru «Serile Parisului» de marele animator monden care a fost contele Étienne de Beaumont, dar ceea ce a fost prezentat publicului la 15 iunie 1924 este mai puțin un balet, decît o suită de «poze plastice» aranjate de Léonide Massine pe o muzică de Eric Satie. Studiile pregătitoare pentru costume și decor sînt concepute după grafia cortinei: curbe mișcătoare, contururi unduind sub privirea spectatorului. De fapt, mișcarea este aceea care l-a interesat în primul rînd pe Picasso. În locul fondului static în fața căruia se desfășoară evoluțiile dansului, el imaginează un decor compus din piese mobile, din largi forme fantomatice, ca înfășate, purtînd pe o prăjină înaltă capete minuscule. În interiorul acestor construcții din fire de sîrmă, ca de pildă în *Noaptea*, a cărei temă e sugerată de prezența unei femei adormite, niște bucăți de carton se mișcă, se detașează pe un cer nocturn. Barr compară acest decor cu ceea ce s-a numit mai tîrziu «forma liberă», creație a hazardului, curbe desenate într-un semiautomatism al pensulei, amintind vag

anumite forme organice sau niște nori ciopârțiți și al cărei principal inițiator a fost Hans Arp, pictorul dadaist.

Epoca este a revoltei împotriva oricărei forme încremenite, ca și împotriva oricărei rigidități a expresiei literare. În timpul războiului și într-o țară neutră, în Elveția, s-a născut această revoltă sub forma ei cea mai spectaculoasă, sub înfrîurirea acelei torțe incendiare care se ascunde sub înfățișarea blîndă a unui poet distrat: Tristan Tzara, de origine română, cu o activitate cosmopolită. Mișcarea Dada « respinge academiile cubiste și futuriste, laboratoare de idei formale ». În Germania învinsă, mișcarea, luată în general, grupează toate speranțele înfrînte ale Revoluției și se vrea mai ales socială, dar la Colonia, sub impulsul pictorului Max Ernst, capătă un caracter deosebit, și cere o imaginație eliberată de orice constrîngere a subiectului, domnia neprevăzutului, explorarea subconștientului.

Pe terenul desțelenit de Dada, pe care Tristan Tzara l-a transplatat după război la Paris, iau naștere alte revolte, ca aceea a revistei *Littérature* — titlu adoptat prin antifrază și într-un spirit de deriziune — fondată în 1919 de Breton, Aragon și Soupault, și care se confundă cu Dada.

Abia după ruptura violentă cu dadaismul, André Breton trece în fruntea unei mișcări căreia îi dă numele inventat de Apollinaire: suprarealism. Scandalurile, violențele, excesele, puternicele zguduirii imprimate apatiei publice aveau să servească suprarealismului, așa cum serviseră și dadaismului. Scopul lui André Breton era de a libera « ceea ce se găsește, fără știrea omului, în profunzimile spiritului său ». Pentru a degaja aceste surse, suprarealismul creează zone de « înstrăinare sistematică »; și ca să scape de constrîngerile gîndirii conștiente, a recurs la scrisul automat și la somnul hipnotic.

În 1924, André Breton lansează *Manifestul suprarealist*. Picasso îl întîlnise pe scriitor la Cap d'Antibes, cu un an mai înainte. El desenează un pătrunzător portret al lui *André Breton*, în contururi de o subtilitate deosebită, cu trăsături regulate, cu nasul drept, cu lunga buză superioară de orator înnăscut, cu un păr bogat descoperindu-i fruntea. E aproape un tînăr zeu, cu privirea

luminoasă de halucinat, pe care-l desenează în haină. Îl desenează așa cum a rămas el în amintirea lui Paul Éluard: « Unul din oamenii care l-au învățat cel mai mult să gândească ». Dar dacă Picasso s-a împrietenit cu Breton și cu ceilalți promotori ai suprarealismului, mișcarea nu are influență asupra artei sale. Când pictorii suprarealiști organizează, în 1925, o expoziție la Galeria Pierre din Paris, figurează acolo și lucrări de ale lui, dar numai din întâmplare, împrumutate de proprietarii prieteni. Luciditatea cel caracterizează pe Picasso, totdeauna conștient de eforturile lui, ca și cum ar trăi în plină lumină misterul creației sale, trebuia în mod necesar să-l țină departe de o mișcare ce glorifica « stările secunde », incoerențele spiritului și care marcau experiențele culese de Breton într-un centru psihiatric. Picasso, după cum o va mărturisi el însuși mai târziu, nu s-a lăsat tentat de arbitrarul asociațiilor suprarealiste decât mult mai târziu, într-un moment când unele penibile circumstanțe din viața lui personală îi deschiseseră poarta spre toate descumpănirile.

Din legăturile lui cu suprarealiștii avea să păstreze o amprentă, revelată și ea mai târziu, nu în domeniul său plastic, ci în ceea ce a fost pentru el un exercițiu minor: încercările sale literare. Poezii suprarealiști, și nu pictorii, au avut înrîurire asupra lui, ca și cum ar abandona mai ușor solicitărilor prezentului acea parte mai puțin importantă a ființei lui, dar nu esențialul creației sale. Ar fi putut să fie totuși mai sensibil la această eliberare de orice constrângere urmărită de suprarealiști, deoarece se afla el însuși, tocmai atunci, într-un moment de ruptură cu disciplinele trecutului său, angajat într-o totală prefacere formală a universului său. Ceea ce publicul, derutat ca totdeauna de experiențele noi ale lui Picasso, vedea în decorul pentru *Mercur* este rezultatul unei evoluții eboșate mai dinainte. Această evoluție și-a croit drum în chipul cel mai neprevăzut, ea a pornit, ca toate evoluțiile lui Picasso, din chiar inima unei aparente stabilități. Lucrarea *Două femei caligrafiate*, care datează din 1923, pare aproape o parodie a lui Picasso din perioada clasică, făcută de el însuși. Siluetele lor îndesate sînt conturate de largi trăsături de penel ce nu corespund întrutotul cu volumele corpurilor lor, contur ce le înconjoară și capetele indicate sumar, fără

guri, cu ochii legați de nas prin aceeași linie brutală; veșmintele lor sînt festonate cu furie, ca și cum, în ciuda atitudinii statice a personajelor, ele ar exprima o agitație, o zguduire interioară.

Această caligrafie face să iasă la iveală ceea ce este permanență în arta lui Picasso, aportul lui spaniol, sau mai degrabă, cum spune Gertrude Stein, moștenirea lui maură. Tot ea a subliniat în ce măsură gustul pentru arabesc este legat în Spania de pictură și sculptură, în parte prin tălmăcirea artei mudejare. În Europa, adaugă ea, acest aport decorativ al scrierii este considerat ca o activitate creatoare minoră, dar pentru Picasso, ca spaniol, «arta scrisului, caligrafia adică, este o artă». După eclipsa influențelor italiene, din care a tras tot folosul posibil, acel joc al balanței restabilește permanența în el. «A doua perioadă roz, scrie Gertrude Stein, se încheie firesc în același fel ca și prima, adică prin triumful Spaniei.» Cortina și decorul pentru *Mercur* revelează marelui public schimbarea stilului, invadarea artei sale de simpla scriitură. În opera picturală, ea se manifestă prin variante la naturi moarte cu aceeași temă. Alegerea unei forme de expresie nouă se face la el cu atîta rapiditate, iar vechea ordonare rectilinie ține încă pasul atît de îndeaproape cu ritmul curbelor adoptat acum, încît ele sînt adesea simultane.

Din același an 1924 datează *Natura moartă cu mandolină* (Stedelijk Museum, Amsterdam), cu planuri rectilinii, cu învăgături, cu linii zăbrele, cu motivele sale ce amintesc cusăturile populare, și *Mandolină cu ghitară* (The Salomon R. Guggenheim Museum, New York) cu noua sa concepție a spațiului și cu formele ei unduioase. Obiectele nu se mai aliniază pe același plan fără adîncime; ci, ca dintr-un fund de culise, se detașează de ferestrele oblice, de plintele accentuate, de lespezile roz. Un chenar de lumină, o linie fantomă scoate în evidență o mișcare regulată de forma valurilor. Galbenuri și alburii luminoase apasă pe roșuri puternice, pe verde strălucitor și portocaliuri aprinse. Perioada cînd se vor naște cele mai somptuoase naturi moarte ale lui Picasso începe acum. Formele n-au căpătat nici o greutate, dar au pierdut orice rigiditate, contururile se delimitează fără exactitate, ele se revarsă prin nimbul lor luminos, prin umbrele festonate, prin arabescurile alunecării lor, ca acea *Natură*

moartă din 1924 (Galeria Saidenberg, New York). Natura moartă *Ghitară, pahar și farfurie cu fructe* (Kunsthaus, Zürich) se joacă și ea cu explozia luminii în jurul obiectelor ce apar ca niște fantome ale lor înseși. Obiectul familiar, transfigurat, pare făcut dintr-o materie foarte bogată, încă în curs de efervescență, sau ca o mișcare ectoplasmică în cursul unei ședințe de spiritism. Uneori, ca în *Galette (Plăcinta)* (Museum of Modern Art, New York), planurile unduioase, de o strălucire deosebită, sînt oarecum ținute strîns de linii zgîriate în culoare, procedeu pe care Picasso îl va folosi tot mai frecvent de aici încolo, ca spre a împiedica universul său să se dezmembreze cu totul.

În ultimele zile ale anului 1924, pictează somptuoasa *Natură moartă cu o felie de pepene* (colecția Micheline Rosenberg, New York), unde, poate pentru prima dată, apare deasupra unui soclu așezat pe un covor roșu un cap negru, de factură clasică, cu trăsături sumare, atribut de aici încolo frecvent în arta sa, și unde petele de culoare curg ca și cum ar fi făcute dintr-o substanță vîscoasă. Toate naturile moarte din acest moment, oricît de lipsite ar fi de greutate, par ași dezminți denumirea, ele sînt parcă animate de o mișcare autonomă, totul e prins în fluiditatea generală, totul e nor împins de vînt; ferestrele sau oglinda din fund captează, s-ar zice spre a spori animația generală, reflexele albastre ale cerului sau dungile de lumină albă.

Este acum la Picasso un fel de aviditate a mișcării, ca o dorință de ași lua revanșa asupra imobilității gigantelor sale sau asupra mișcărilor în ghirlandă ale florilor cu care și-a înzestrat divinitățile lui tanagreene. Această aviditate izbucnește brusc în marele tablou *Dans* din 1925 (proprietatea lui Picasso). Primăvara acestui an, Picasso și-a petrecut-o la Monte-Carlo, unde a asistat la repetițiile baletelor ruse, de astă dată ca simplu spectator. Desenează mult în cursul acestor repetiții: dansatori cu o grație androgenă, tinere trupuri muschiuloase, cu capete prea mici, mișcarea sau repaosul fiind prinse într-o foarte pură linie continuă, umbrele și reliefurile fiind obținute printr-o minuțioasă aglomerare de puncte în tuș.

Dar nimic din tinerii zei antici nu mai rămîne în cele trei siluete dizlocate care, în marele său tablou, se 280

profilează în dreptul unei uși/ferestre deschisă spre un albastru intens, și nu mai sînt decît semnele unor trupuri omenеști în mișcare, fragmente de real întrezărite într-un vârtej. Dansatoarea din mijloc, cu trupul roz bătînd în mov, cu o pată de lumină albă pe sînul ridicat, se lungește la nesfîrșit, ca și cum legile ce stăpînesc consistența materiei n-ar exista pentru ea; gîtul și brațele se subțiază ca niște panglici elastice întinse pînă la a fi gata să plesnească, în timp ce genunchiul și bicepșii formează unghiuri. Fața, desenată sumar în dreptunghi, e străbătută de un singur ochi, enorm, vertical, ce anunță transformările ce vor veni în maniera lui Picasso. Silueta brună și albă din dreapta e construită ca din lațuri de lemn, în felul arlechinilor cubiști. Ca și în *Domnișoarele din Avignon*, elementul nou este introdus doar într-o parte a tabloului. Comparate cu dansatoarea din stînga, cele mai revoluționare dintre *Domnișoare* par de o îndrăzneală destul de cumpătată. Cînd Picasso depășește o perioadă împlinită a artei sale, nimic nu mai îngrădește această revărsare a lui însuși, impulsul îl împinge vertiginos spre zone neexplorate. Cînd se detașează de inteligibil sau de frumos, ajunge numaidecît, ca printr-un joc de basculare a contrastelor, la enigmatic și la monstruos. Dansatoarea din stînga, al cărei trup e făcut din tăieturi violente revărsîndu-se într-un feston regulat, e numai frenezie. Pe fața ei frămîntată se etalează un ochi negru și o enormă gură roșie, împlîntată cu dinți de tigresă. Printre umbrele mișcătoare ce dublează trupurile agitate se desenează, ca în derîdere, un uriaș profil clasic în repaus.

Monștrii au irupt în opera lui Picasso. Și au făcut-o zgomotos, însoțiți de o fanfară de culori. Albastruri violente, reci și calde, roșuri strălucitoare, galbenuri stridente, verdele și violetul, albastruri pure sînt subliniate de dungi și dinți de fierăstrău, de motivele țipătoare ale hîrtiei de tapet. Peste roșul care, cu totul neprevăzut, se insinuează în albastrul ferestrei, se desenează o mîna în negru, de asemeni insistentă, acea mîna care va juca un rol din ce în ce mai important în naturile moarte ale lui Picasso, ca și cum ar anunța o deschizătură spre o lume schimbată.

Cu *Dans* iau sfîrșit, în același timp, în pictura lui Picasso, neoclasicismul de după război și cubismul. O încercare

de conciliere a noului său grafism cu seninătatea, cu subtilitatea coloritului artei sale clasice, este *Femeia cu mandolină* (colecția Paul Rosenberg, New York), cu carnația ei roz-ciclamen, pe care sînt desenate sumar un ochi din profil, celălalt din față, și spirala sînului. Dar nu e decît o încercare izolată. Inspirația clasică dispare de fapt din pictura lui, însă înfloarește, reînfloarește și, mai mult, va dăinui totdeauna în desenele și gravurile lui. Frenezia din *Dans* este ca o poartă ce se deschide spre un nou regat al lui Picasso; regatul umbrelor agitate. Dar chiar în momentul cînd se lansează în necunoscut — și artistul a repetat mereu că fiecare tablou e pentru el un salt în necunoscut — în momentul cînd simte trambulina elanului său tremurîndu-i sub picioare, ca și cum ar vrea să-și liniștească spectatorul, se lasă năpădit de real, duce realitatea cotidiană la apoteoză.

Naturile moarte pictate în această vară se numără, după René Huyghe, printre operele sale de măiestrie, acelea « în care străbate, de-a lungul paradoxelor doctrinei sale, suveranitatea maeștrilor ». Ambianța malurilor mării, mirosul apei s-ar spune, a pătruns în *Natură moartă cu plasă de pește* (colecția Micheline Rosenberg, New York). Ca în naturile sale moarte cubiste, masa, paharul, farfuria sînt așezate într-un unghi de privire de sus în jos, însă obiectele sînt pictate în aplaturi abia solidificate, riscînd să alunece unele peste altele. Culoarele crepusculare, cerul albastru al unei înserări de vară, negrul vinețiu al pervazului ușii, movul stins al unui perete și bejul luminos al farfuriei și al fructelor sporesc caracterul fantomatic al ansamblului. Plasa întinsă pe masă arată minuțiozitatea de care e capabil Picasso în redarea detaliilor: desenul ochiurilor e gravat în culoare cu trăsături atît de ușoare încît evocă minunat transparența materiei.

Tot de la imediat pornește *Natura moartă cu cap de berbec*, cap ce se etalează, nearticulat cu restul, pe o masă, deasupra scoicilor, a stelelor de mare și a aricilor de mare. Fauna marină a avut totdeauna și va avea mereu pentru Picasso o mare atracție, ea se adaptează tuturor viziunilor lui cu o naturalețe perfectă. Aici, ea se prezintă în evantai: stea, împletiri de curbe, fișii de arabescuri, ce se acordă cu această apariție nouă în inventarul plastic al lui Picasso: capul de berbec, redat prin mici bucle,

prin dinți de fierăstrău și, mai ales, prin spirale accentuate de apropierea dintre coarne și scoici.

În această reînnoire a accesoriilor și a temelor, aceea a măsuței în fața ferestrei deschise, opunînd obiectele din primul plan la întinderea unui spațiu deschis, se eclipsează, pentru a dispărea apoi cu totul. În locul ei, și ca spre a umple un gol, apare tema atelierului. Ea se introduce treptat în pînzele lui Picasso. Pe o masă împinsă lîngă o fereastră se înalță un *Bust negru*, gravat în materia picturală (Muzeul de artă modernă, Paris). În *Atelierul* (fosta colecție Reber, Lausanne), un cap de Homer apare deasupra unor brațe de ghips asemenea celor pe care Picasso le copia în copilăria sa, alături de un echer, o carte deschisă, o ramură de laur, în timp ce în cadrul ferestrei se zărește un peisaj evocînd un decor de teatru. Într-adevăr, de la un teatru împrumută Picasso această scară sub o boltă și perspectiva străzii, un teatru-jucărie al fiului său. Acest împrumut nu este singurul ce conferă tabloului nota de dezarticulare, scumpă suprarealiștilor, mai e și acea sclipire de umor ce-i pune clasicului bărbos numai o jumătate de mustață și o umbră la urechea foarte mare. Dar bărbosul a ajuns pe masa atelierului pentru a rămîne acolo, brațele de ghips vor reapărea și ele într-una din marile sale reușite, iar tema sculptorului sau a pictorului în fața modelului său îi va fi mereu dragă.

Aceste viziuni de atelier pe care le multiplică în acel timp, aceste priviri spre intimitatea singurătății muncii creatoare, ca în *Bust* (colecția Stephen O. Clark, New York), ne fac să credem că Picasso se apleca atunci cu un interes, poate cu o neliniște particulară, asupra problemelor creației. E în el o mare nesiguranță, o tensiune interioară, una din acele opriri vibrînd în așteptarea a ceea ce precede, în cazul lui, o nouă pornire la drum. Această perioadă a vieții lui pare a fi fost aceea în care el a șovăit cel mai mult, cînd, asemenea unui mare copac zgîlțuit de vînt, și-a întins cît mai departe coroana, înainte de a simți seva urcîndu-se în ramuri.

Carnetele lui reflectă ritmul sacadat al incertitudinii sale. Linia îi devine nervoasă, vibrînd, ca smulsă suprafeței hîrtiei pentru a prinde mișcarea. Chiar cînd desenează o femeie goală odihnindu-se, sugerează un trup încordat în așteptare. Totuși, alături de aceste desene, apar în

aceeași vreme în opera lui curioase compoziții liniare, datate cu grijă, desenate în cărbune sau cu penelul: zăbrele, dungi, trăsături sacadate, cercuri și puncte, ca în *Natură moartă cu stele* din 28. 11. 1925, sau *Natură moartă cu cuie* din 29 martie. În aceste compoziții se manifestă o sete de despuiere, o reacție contra senzualității coloritului și atracția pe care o exercită acum mișcarea asupra lui.

Picasso, care n-a scăpat de nici una din neliniștile cel hărțuie pe omul modern, s-a simțit în aceeași măsură fascinat de abandonarea figurativului, prin austeritatea unei compoziții în care străbate doar un joc de forme și culori despuiate de orice legătură cu realul. În 1926, umple un carnet întreg cu crochiuri în cerneală, cum nu s-a mai văzut încă la el, linii drepte ce se încrucișează și se îngroașă în mari puncte negre, la intersecții, curbe paralele care, și ele, duc la aceleași puncte de oprire. Uneori, rar, din aceste pagini pe de-a-ntregul acoperite de o rețea de linii dese, răsare indicația unui instrument muzical sau a unei fețe omenști, dar de cele mai multe ori aceste desene sînt rezultatul acelui automatism drag suprarealiștilor, fără o idee precisă, făcute cu o mînă hoinară și totuși sigură. Aceste desene, dintre care șaisprezece vor fi mai târziu gravate pe lemn și reproduse în ediția ilustrată a *Capodoperei necunoscute* a lui Balzac, publicată de Vollard în 1931, reprezintă punctul cel mai înaintat atins de Picasso spre arta abstractă.

De altfel, nu e prima dată cînd el se simte tentat de epurația pe care o săvîrșește nonfigurativul. Braque își amintește: « De cîte ori n-am discutat, Picasso și eu, despre suprimarea subiectului . . . Dar am ajuns repede la concluzia că indiferența totală față de subiect n-ar fi dus îndată la o formă de artă incompletă »; și tot el adaugă: « arta abstractă . . . n-a dovedit altceva decît că, prin simpla lor prezență, lucrurile provoacă în artist stări noi ». În reacția lui contra acestei violențe a mișcării și a coloritului, reacție cea care a făcut explozie într-o pînză ca *Dansul* din 1925, Picasso pictează în același an, la Juan-les-Pins, o *Natură moartă* (colecția vicontesei de Noailles) despuiată la extrem de real, redusă la pete aproape abstracte și în care doar conturul unei măsuțe mai este vizibil. Culorile s-au stins deodată, topite în ocruri și în griuri, materia este umilită parcă — uleiul e

amestecat cu nisip — desenul e gravat adînc în grosimea planurilor picturale.

În același spirit de autopedepsire, Picasso adoptă materia-
lele cele mai umile, cele mai vulgare. Într-o zi, pe cînd
se afla în cadă, a zărit în sala de baie o bucată de pînză
de sac aruncată pe jos. Banalitatea neîntrecută a acestei
cîrpe declanșează în el acea plăcere de sfidare ce-l stăpî-
nește, și totodată o dorință de a reabilita acest rebut de
materie. Fixează bucata de sac pe o pînză de șasiu,
prințînd-o în cuie la colțuri, lipește alături o bucată de
ziar și printr-o gaură făcută la mijlocul cîrpei trage niște
sforicele. Această *Ghitară* din 1926 (proprietatea lui Picas-
so este, după Zervos, unul din primele tablouri-obiecte
cunoscute, dar, după cum subliniază Barr, ea provoacă
psihologic, fizic aproape, o neliniște, preludiu la neliniștile
pe care le vor produce operele viitoare ale lui Picasso.
În zbuciumul care-l frămîntă atunci pe Picasso și
pentru care el găsește expresii atît de diverse, atît de
neașteptate, e ceva ca o obsesie, o obsesie sexuală, poate
prealabilă, poate chiar originară. Pe o foaie de album
din vara lui 1925 apare un simbol falic însoțit de doi
sîni cu sfîrcurile învîrtoșate și de un buric. Ansamblul
are ceva de animal fabulos scăpat dintr-un bestiar
medieval, este obscen ca unele viziuni de apocalips.
« Arta nu e niciodată neprihănită, mi-a spus într-o
zi Picasso, ar trebui interzisă ignoranților inocenți, să
nu fie puși în contact cu ea cei care nu sînt destul de
pregătiți. Da, arta e periculoasă. Sau dacă e castă,
atunci nu mai e artă. » Picasso spune asta într-o con-
versație în care se pare că glumește, că se complăce în focul
de artificii al butadelor lui obișnuite, cu o rețea de su-
rîsuri în jurul ochilor săi scăpărători. Apoi deodată
fața i se închide și se înăsprește, privirea i se întoarce,
foarte întunecată, spre interior, ca și cum ar scruta pro-
funzimea unui abis și ar căuta să străpungă beznele
din el însuși. Obsesia sexuală a fost totdeauna și ră-
mîne terenul inspirației lui. Ea se potolește sau se în-
tărită în expresia artistică, glorificînd formele atunci
cînd dorința e satisfăcută și distrugîndu-le atunci cînd
obsesiile bărbatului pun din nou stăpînire pe el. În
anii aceștia, furia distructivă îl domină cu totul. Uni-
versul pe care-l construiește acum după măsura po-
telor sale este, cum spune Cassou, un univers ipote-

tic, acel *Welt als ob* din filozofia germană. O întoarcere la monocromie subliniază calitatea lui deosebită. Dintr-un văzduh crepuscular se desprind curbele fantomatice din *Atelierul modistei* (Muzeul de artă modernă, Paris). Formele sînt fluide, ca și cum ar evita să se coaguleze în cea mai ușoară consistență. Brațele flutură ca niște panglici, bilele fețelor sînt descompuse de ecleraj, trupurile sînt festonate, umbrele și luminile se învăluresc ca niște rotogoale de fum.

Dar oricît de insesizabilă și greu de descifrat ar părea această viziune nocturnă, ea este reflexul unui lucru văzut. Ciudata alegere a subiectului se explică prin faptul că, din apartamentul său din rue La Boétie, Picasso putea, într-adevăr, să-și arunce privirea în acest atelier aflat peste drum și să vadă clientele și modiste evoluînd în acea ambianță stranie, neașteptată pentru un cadru atît de banal.

Desenele din acești ani folosesc de asemenea contrastele de alb și negru, cu semicercuri de umbre și lumini ce spintecă fețele sau se preling de-a lungul trupurilor ca o cerneală uleioasă pe o apă limpede. Fantomele invadează pînzele. Înscrie între curbe furibunde, ele nu mai sînt decît spaima formelor destrămate ce păstrează doar cîteva semne lizibile ale omenescului.

Dar aceeași problemă a actului creator le reunește în tabloul *Pictorul și modelul său*, ori în *Atelierul* (Museum of Modern Art, New York). Obsesiile lui Picasso capătă întrupare, se stabilizează. Fantomele se mișcă adesea într-o lume monocromă, unde însă violente contraste de umbre și lumini decupează formele în interiorul contururilor apăsate, independente de ele. Aceste viziuni apar de asemenea între planuri viu colorate, totdeauna circumscrise de curbe ce le leagă unele de altele în felul lipiturilor de plumb ale unui vitraliu. Acest aspect de vitraliu va rămîne mult timp în opera lui Picasso și va reveni după eclipse, ca unul din mijloacele de expresie cele mai potrivite pentru viziunea lui. Această trăsătură este uneori fixată ca de niște puncte de cusătură pe margini sau ca bătută în ținte, ca de pildă în tabloul *Pe plajă*, din 1926, înainte de a curge într-o linie groasă ce îmbrățișează forma chinuită. Fantomele devin monștri. Unii critici au vorbit de figuri « total reinventate ». Această perioadă a mai

fost numită și a « abstracțiunilor », desemnare inexactă dar pe care Picasso, indiferent la interpretările artei sale, a lăsat-o să circule. Un alt termen a mai fost folosit pentru această nouă orientare, termen mai potrivit pentru o clasificare — acela de « metamorfoze ». Cassou a degajat resortul principal ce l'aruncă pe Picasso, atât de brusc, în necunoscut, atunci cînd a vorbit de ceea ce este eroic în el, căci « eroul nu are memorie și nu se proiectează în imaginea unei personalități continue ». Această etică a abandonului o dată înșușită, orientarea către o nouă direcție e condusă de legi foarte proprii artistului. Permanentă, la el, este neliniștea lui. Ea poate fi acoperită din timp în timp de o ațipire a simțurilor, amăgită de un acord trecător cu existența, o liniște de scurtă durată, dar artistul se trezește repede, încă și mai răvășit de zbuciumul său personal.

« Picasso încerca să mă convingă, scria Gertrude Stein, că eu sînt tot atât de nefericită ca și el. » Acest sentiment funciar de suferință este centrul însuși al creației lui. Împăcărilor temporare cu viața, ca în perioada roz sau în perioada antică, nu sînt decît momente de răgaz. Explozia resentimentelor acumulate este cu atât mai vioasă lentă cu cît răgazul a fost mai lung. Perioada metamorfozelor, care începe cam prin 1926, este o revenire a neliniștilor sale obișnuite ce capătă înfățișarea unor monștri noi.

Mai este la Picasso și o dorință obscură de răzbunare împotriva chipurilor iubite, a trupurilor rîvnite. Acest instinct răzbunător, acest dezgust în fața eternei trădări a naturii, ce oferă mirajul frumuseții spre a adormi vigilența spiritului, nu sînt totuși proprii. Caricaturile lui Leonardo, monștrii lui Bosch și ai lui Goya sau aceia ce i-au bîntuit pe iconarii Flandrelor sau născut din același dezgust. Numai forma acestor monștri îi este proprie lui Picasso.

Unele semne se degajează, se cristalizează spre sfîrșitul lui 1926. De pildă, *Femeie într-un fotoliu*, din ianuarie 1927, (proprietatea lui Picasso), fixează în acest sens trăsăturile esențiale, cu gura ei larg deschisă, prevăzută cu dinți de tigresă, cu buricul foarte mare, cu picioarele elefantine. *Figură* din 1927 (proprietatea lui Picasso), una din cele mai bizare forme născută din

această nouă geometrie a curbelor, stabilește legile disproporției pe care pictorul le va urma de aici încolo. În partea de sus a acestui tablou, lucrat în alb și negru cu adăugarea unui bej pal, se înalță un cap minuscul ca unghia de la degetul cel mic, indicat ca un cap omenesc de trei puncte ce figurează ochii și gura, în timp ce în partea de jos, lângă un picior de elefant, se detașează puternic pe fondul negru un sîn în formă de pară. Pe lespedeja sacrificiului uman, Picasso și-a jertfit zeițele și nimfele lui.

În *Pictorul și modelul său* din 1927 (colecție particulară) apare o ființă diformă, cu ochii depărtați, cu părul rar, cu sînii atîrnînd, cu sexul foarte pronunțat. Obsesia sexuală se ivește la Picasso în chipul cel mai neprevăzut, ea marchează — poate printr-un reflex de pudoare — îndeosebi acele dintre viziuni care sînt cît mai depărtate de realitate. Uriașele sau cele mai delicioase divinități ale lui, idolatre ale propriei lor frumuseți, sînt cele mai puțin dorite femei din cîte a pictat el; dimpotrivă, monștrii evocă tot zbuciumul dinlăuntrul lui. Pe aceste pînze se plimbă pete luminoase, în formă de inimă sau de corn, independente de curbele între care sînt ferecați monștrii, tulburătoare prin însăși gratuitatea lor.

Femeia adormită într-un fotoliu din ianuarie 1927 (prietenia lui Picasso) inaugurează seria acestor femei pe care le surprinde în abandonul lor, ca și cum ar vrea să le smulgă misterul nepăsării. Printre semnele distinctive ale acestor monștri femenini figurează boturi alungite ca niște nări de cal, o gură făcută dintr-un cerc împlîntat cu dinți sau dintr-o trăsătură subțire barată în gratii, apoi sîni atîrnînd, mîini cu degete împletite sau aducînd cu niște cuie. Uneori, printre aceste chipuri străine de orice asemănare omenească se desenează, aidoma unui strigoi venit din lumea cealaltă, acel profil clasic, ultim vestigiu al unei epoci depășite, ce nu încetează de a-l urmări de-a lungul marilor lui aventuri creatoare. El apare într-o lucrare ce șovăie între două forme de expresie: *Două femei la fereastră* (colecția Lindon, New York) unde împletitura de curbe, dominantă la el în acest moment, înfruntă o ordonare strict liniară. Față de revărsarea unei caligrafii fluide a acestei scrieri în runde ce păstrează tot

deauna pentru el o atracție deosebită, Picasso caută contraponderea unei ordonări rectilinii, a unei epurări făcută din unghiuri, de o economie dusă la extrem. Dar cedînd gustului său pentru austeritatea liniară, o compensează pe aceasta prin stridența coloritului. Fantomele unduioase sînt plasate într-o ambianță monocromă, însă aplaturile, stricte ca un desen industrial, sînt viu colorate — vezi *Atelierul* (Museum of Modern Art, New York) — și sînt prinse într-un fel de cadru, spre a le sublinia și mai bine violența. *Atelierul*, datînd din 1927—1928, este o aplicare izolată a unei formule noi. Picasso se înverșunează să-și varieze expresia plastică, vrînd parcă să cucerească un adevăr ce-i scapă sau nu se lasă tradus decît în parte. « El singur dintre pictori, scrie Gertrude Stein, năvea ca problemă să exprime adevărurile pe care toată lumea poate să le vadă, ci adevărul pe care el singur poate să-l vadă, și aceasta nu e lumea pe care lumea o recunoaște ca lume. » În rîndul experiențelor făcute după adevărul lui propriu, *Atelierul* din 1927—1928 trebuia să servească drept punct de plecare pentru construcții liniare, în trei dimensiuni, pentru sculpturi din fire de sîrmă. Dar această ajungere la liniar, care era de fapt la el o reacție contra unui exces, avea să provoace la rîndul ei alte reacții violente, gustul contrastului. În cursul verii din 1927, pe care Picasso o petrece la Cannes, umple nenumărate file de album cu desene în cărbune, atît de pronunțat modelate că par făcute după sculpturi, sau că le pregătesc pe acestea pînă în cele mai mici detalii; sculpturi în lemn a căror plasticitate proprie desenele o traduc perfect. Tema principală a acestor figuri izolate este aceea a bărbaților sau, mai ales, a femeilor pe plajă, prinse în poziții variate în clipa cînd vîră o cheie în broasca unei cabine de baie. Obișnuitele deformări liniare din această perioadă persistă la acești monștri tăiați sau strunjiți în lemn, iar modelarea pronunțată, plasticitatea materiei, le accentuează ciudățenia, subliniind obsesia sexuală. Capetele mici purtate de lungi gîturi rotunde au un aspect falic, buricul într-un pîntec proeminent și fenta sexului sînt puternic marcate, sfîrcurile sînilor se ridică agresiv, coapsele au linii ispititoare, în timp ce picioarele ca niște trunchiuri de arbori și brațele în chip de ramuri inspiră o groază

de aceste creaturi, plasate la jumătatea drumului între regnul vegetal și un animal femelă fabulos.

Dorința de a reda în aceste desene cele trei dimensiuni nu este la Picasso un simplu joc, o schimbare în plus a tehnicii sale picturale. Omul care nu cunoaște limite pentru posibil se gîndește acum să traducă viziunile sale în forme sculpturale. El imaginează o serie de monumente care ar fi ridicate de-a lungul bulevardului Croisette, pentru a crea o legătură între Natură și construcțiile arhitecturale, prin reprezentări antropomorfe, ca semne ale fisurii ce desparte opera gîndită a omului de libera creștere organică.

Seria de *Bărbați pe plajă* consumă ruptura lui Picasso cu trecutul său. Acum abordează, cum spune prietenul său Raynal, « un univers nou conform cu temperamentul lui creator și liric, adică cu sentimentul unui fabulos crud, nemilos, desperat, așa cum l-au născocit atîtea credințe, magii și mitologii ». În august 1928, Picasso revine la Dinard. Nimic nu pare a da de veste că șederea aici va fi importantă pentru el. Un peisaj nou, o ambianță neexplorată încă, solicitările hazardului au declanșat adesea la el reacții creatoare. Îndeosebi soarele puternic al Mediteranei, contrastul dintre umbre și lumini suscită în el o dorință de reînnoire, îi ascut viziunea sculpturală. Tabloul pe care-l pictează la Dinard în 5 august — își datează din nou micile tablouri, borne kilometrice pe drumul său — are încă modelarea în trei dimensiuni. Un trup omenesc este figurat prin tulpini, cu un mic disc scobit în vârful unuia din bastonașe, așezat deasupra unui balon, și alăturat de o formă pronunțată, asemănătoare cu un băț de golf. Oricît de depărtate de real ar fi aceste soiuri de stenograme pe care le inventează acum spre a semnifica trupul omenesc, tablourile pe care le pictează reflectă totuși ceea ce a văzut cu ochii lui: nuduri expuse la soare, jocuri pe malul mării, oameni care vîră cheia în ușa cabinei de baie, această cheie ce joacă un rol atît de însemnat în imaginația lui Picasso.

În unul din cele două tablouri pictate la 9 august, forma feminină se termină cu un cap de cal, cu lungul gît proptit pe o crupă rotunjită. De fapt, obsesia sexuală a lui Picasso inventează un limbaj nou. În *Femeie culcată pe plajă* de la 28 august pictează, cum spune Maurice

Gieure, «figura omenească reîntoară la ambianța mării originare... instigatoarea plăcerilor carnale». În fața atîtor violențe ce izbucnesc în acest tablou, pe lîngă violențele coloritului, formele pierd o parte din modelarea lor prea insistentă, devin plane, ca și cum Picasso ar vrea să diminueze printr-o transpunere liniară ceea ce subiectul are prea provocator: un cap minuscul legat de trup printr-un gît de gitară, sîni ascuțiți ridicați insolent, fenta sexului plasată imediat dedesubt și fese imense cu scobitura lor profundă adusă pe același plan. Este figurarea dorinței însăși care se oferă tuturor voluptăților și tuturor viciilor și a cărei impudoare n-ar fi suportabilă fără această transpunere în monstruos. *Femeie culcată pe plajă*, ca și anumite alte nuduri din opera lui Picasso, dă măsura acestei furii a masculului din el, care face din viața sa personală o aventură amoroasă neîntreruptă și din arta sa un mijloc de a se elibera din obsesiile lui de bărbat.

Confesiunile lui Picasso, aceste memorii ale unui Casa nova pictural, transmit de-a lungul perioadei de la Dinard un episod de o furibundă patimă, pe care numai deformarea îl împiedică de a figura printre delirurile erotice ale artei. De fapt, *Femeie culcată pe plajă* nu este decît o indicație a vînzolirii ce se petrece în Picasso, caracteristică pentru atmosfera în care lucrează el în acest sfîrșit de vară. Scopul pe care-l urmărește cu furie este de a reda frenezia mișcării în faza culminantă a intensității ei.

Astfel, după atîtea cotituri și schimbări de idiome picturale, perioada de la Dinard se alătură experienței începută cu *Dansul* din 1925. Picasso pictează tot ce se mișcă, tot ce se descompune mișcîndu-se, formele care se întind, se suprapun, se confundă într-un vîrtej, în disprețul a ceea ce ar putea să fie inteligibil. Dacă invențiile lui cubiste iau uneori aspectul unor prisme asamblate într-un caleidoscop, viziunile perioadei de la Dinard seamănă puțin cu acele globuri de sticlă care, scuturate cu putere, fac ca în interiorul lor să se creeze o furtună artificială ce zdruncină toate elementele stabile ale imaginii. În aceste tablouri, totul este mobil, se ciocnește, se înfruntă și se gonește într-o explozie de violență ce des sfide legile statice. Obsesia sexuală rămîne unul din elementele primordiale ale acestei agitații: femeile

se prezintă cu atributele sexului lor subliniate pînă la exagerare, dar, ca această femelă din tabloul de la 19 august sau ca acelea ce se joacă cu mingea (21 august), cu brațele și picioarele ca niște vîsle sau ca niște palete, ele nu mai sînt decît un puternic resort declanșat în cursă sau în joc.

Orizontul acestor tablouri este jos și populat de mici apariții construite în bastonașe, ființe omenești sau cîini. Alături de femei apar bărbați reprezentați prin triumphiurile dungate ale maiourilor și care se joacă de asemenea cu mingea. Culoarea este aruncată în pastă groasă pe pînză, în tonuri calde și discordante și aceste trăsături de pensulă foarte în relief accentuează ciocnirea formelor agitate și azvîrlite parcă de-a lungul unui cer de un albastru de smalt. Aceste forme se aseamănă cu triumphiurile sfîrlezelor sau cu faldurile steagurilor arborate pentru o zi de sărbătoare și pe care vîntul le flutură fără încetare.

«Perioada de la Dinard» se epuizează prin excesul propriului ei dinamism. După pendulările lui obișnuite, Picasso se reîntoarce dintr-o dată spre sculptură, aban- donată de la *Paharul de absint* din 1914. Nu mai e vorba doar de două mijloace de expresie diferite, ci de două optici simultane, care, în acest moment, caracterizează arta sa și, la rîndul lor, se dedublează în experiențe sculpturale și picturale. Una din aceste viziuni este urmarea logică a desenului geometric care era *Atelierul* din 1927—1928. Sculpturile din sîrmă pe care le execută după întoarcerea de la Dinard sînt construcții aproape abstracte, diagrame proiectate într-un spațiu cu trei dimensiuni. Aceste dreptunghiuri, aceste triunghiuri, aceste roți cu razele lor sînt imobile dar ele sînt destinate să capteze spațiul, cerul mișcător și lumina schimbătoare, pentru a construi un tot, scop urmărit de sculptorii constructiviști. Această viziune sculpturală a lui Picasso, în întregime geometrică, este în acest moment apropiată de viziunea lui picturală, uneori este chiar identică. Plăci ovale și scobite puse pe un trepied amintesc aceeași schematizare împinsă la extrem a formelor umane din *Atelierul* din 1928, unde trupul este exprimat printr-o simplă săgeată, sau din *Artistul și modelul său* (colecția Sidney Janis, New York) cu capetele liniare decupate în dinți de fierăstrău, cu ochii suprapuși. Dar tocmai

acolo unde realul pare cel mai abandonat, Picasso introduce, ca în derîdere, linia aceluia profil clasic familiar artei lui, însoțitorul favorit al monștrilor săi.

Tristan Tzara a găsit rădăcinile acestei juxtapuneri în care se complăce Picasso, spunînd: « S-ar înțelege greșit anumite exagerări și chiar distrugerile la care Picasso supune viziunea sa asupra lucrurilor și ființelor, dacă nu s-ar lua în considerare umorul derivat în parte din Alfred Jarry, în parte din Goya ».

Totuși, chiar cînd el duce pînă la capăt aceste traduceri geometrice ale trupurilor omenеști — și nu va merge niciodată mai departe, nu va rupe niciodată definitiv legăturile cu realul — Picasso revine la acea vînă pe care a depistat-o în el însuși atunci cînd a desenat, la Cannes, suita de *Bărbați pe plajă*. Modelajul acestor desene, sugerînd sculptura rotundă, nu cerea decît să fie tradus în sculptură. Micul ghips pe care Picasso îl execută în 1928, acest greoi trup de femeie dintr-o specie fabuloasă, cu atribute sexuale dispersate și un cap de rățoi, este, titlul însuși o indică, o *Metamorfoză* ce sugerează vag forme cunoscute. Ea prelungează o serie de lucrări ce traduc pe pînză același principiu al prezenței în trei dimensiuni, prezență imuabilă și amenințătoare. Aceste tablouri, succedînd imediat după desenele geometrice și după dinamismul de la Dinard, corespund unei alte alternanțe la Picasso, care este atras rînd pe rînd de tot ceea ce se desprinde de greutate și totodată rămîne puternic înrădăcinat în sol; atras de acrobați și de jucătorii cu mingea pe plaja de la Dinard, ca și de țărâna de la Rue des Bois sau de placidele gigante.

Femeie pe plajă în picioare din 1929 (proprietatea lui Picasso) preia de fapt succesiunea lucrărilor precubiste cioplite în lemn tot atît de bine ca și pe aceea a zeitelor eterne, dar ea nu mai are nimic comun cu precedentele expresii ale stabilității. Ea evocă toți monștrii cei urmăresc pe Picasso de cînd s-a plictisit de grație. Se înalță pe pînză în chip de provă grosolan cioplită în lemn pentru cine știe ce fabuloasă corabie de pirați. Pe cele două suporturi triunghiulare ale picioarelor înaintează scurta și largă placă a pîntecului, sînii, coastele, buricul și sexul indicat sumar. O tulpină lungă, cioplită ca gîtul unui instrument de muzică, are în vîrf bila capului cu

trei găuri, ale ochilor și a gurii. Giganticele palete ale brațelor par să țină în sus niște bucăți de ziduri care nu sînt decît o țesătură filfîindă. Această *Femeie pe plajă* este mai curînd imaginea unui obiect cu puteri malefice decît a unei făpturi animate, înfiptă de cînd lumea și pentru totdeauna la răscrucea drumurilor. Și dacă este cioplită în lemn, numai puțin subțiată, acest lemn pare a fi fost multă vreme expus tuturor intemperiilor sau a fi stat scufundat într-o apă sărată, creștăturile adînci par încă umede, iar suprafețele expuse sînt pudrate de soare. Un fond negru și gri pune în valoare nuanțele roșii-aurii.

În aceste femei-obiecte, Picasso a aruncat toată bogăția coloritului său. Sau pus adesea la îndoială capacitățile lui pur picturale, și chiar admiratorii săi cei mai zeloși au subliniat discordanța culorilor violente ce caracterizează epocile sale de tranziție, monocromia marilor perioade ale creației lui, primatul formei asupra coloritului în lucrările lui esențiale. Dar în ceea ce se spune despre Picasso nimic nu este într-un tot exact și nici într-un tot fals: *Femeile pe plajă* cioplite în lemn care apar în pictura sa începînd din 1929 atestă mai mult ca orice extraordinara lui sensibilitate picturală. Și-a pictat gigantele clasice în tonuri de pămînt ars, într-o materie ce pare aspră la pipăit, grația zeitelor sale se exprimă mai degrabă prin desen decît prin coloritul uniform, dar acolo unde lemnul înlocuiește carnația tare sau moale, el pare lustruit, satinat, ca și cum o mîină ar putea fi vreodată ispitită să mîngîie aceste forme monstruoase.

Aceste manechine cu atribute femeiești iau din ce în ce mai mult un caracter de robot. Capul de rățoi e înlocuit printr-un ciocan cu două găuri figurînd ochii și acești roboți sînt cei mai înspăimîntători dintre toate creaturile lui Picasso. Acest pasionat nepotolit, totdeauna în căutare de noi posedări, totdeauna avid și totdeauna obosit, nu este în fond decît un misoghin care nu le iartă decît rareori și numai temporar femeilor de a fi aservit prin dorință. Plăcerea răzbunării ce dospește în el nu s-a manifestat niciodată cu o asemenea cruzime, chiar în cele mai mari torturări aplicate trăsăturilor unei femei iubite, ca în aceste creaturi mecanice plasate pe fondul unui peisaj senin.

Tot ceea ce un bărbat înveninat a putut găsi mai cumplit pentru a covârși o femeie, Picasso o exprimă în pictura sa. Mecanismele care se proclamă femele sînt mecanisme de distrugere. Capul-ciocan nu releva de ajuns puterea lor funestă; el le înzestrează cu un cap-clește, ale cărui extremități, spre a zdrobi mai bine victima, sînt prevăzute cu ciocuri ascuțite. Mașina nimicitoare este demontată în elemente izolate. Deasupra cleștelui, care se deschide sau se închide în gol, planează amenințător colțul ascuțit al nasului. *Femeie șezînd pe malul mării* (Museum of Modern Art, New York), datată la începutul lui 1930, este construită în întregime din piese detașate, asemeni unui model de expoziție spre a arăta mai bine sistemul de funcționare. Sîinii țîșnesc în discuri separate, spatele brăzdat de coaste e cioplit în mod de sine stătător, fiecare membru este separat și doar o tulpină de braț stabilește o legătură între părțile atît de distincte unele de altele, încît printre interstiții se zărește cerul albastru. În ciuda monstruoșității acestor piese de lemn rău ajustate, Picasso reușește, prin mișcarea pe care le-o imprimă, performanța aproape de neconceput de a da impresia unui trup în destindere, trup al cărui cap-clește face ca repausul să pară și mai înspăimîntător.

Această formă sfărîmătoare de oameni se profilează pe o mare foarte albastră, cu o dungă de nisip luminos și un cer albit de soarele puternic de vară. Lemnul din care este făcută e aurit de lumina unui gri mov în părțile umbrite și de un ocru cald ce redă crăpăturile care par foarte proaspete, căci rareori Picasso a tratat cu mai multă grijă materia reprezentată. Rafinamentul coloritului pare a vrea să atenueze aspectul neîndurător al acestei imagini, dar nu izbutește decît să-l facă și mai sensibil. Gertrude Stein, care de obicei scruta opera lui Picasso cu un ochi extrem de pătrunzător, scrie: « Între 1927 și 1935, Picasso avea tendința de a se consola cu o concepție a culorii care era aceea a lui Matisse, și asta începu atunci cînd el a fost cel mai deznădăjduit ».

Ambițiile lui Picasso chiar în momentele de deznădejde — și poate în aceste momente mai mult ca oricînd — depășeau orice măsură. *Femeile pe plajă* aparțin aceluiași domeniu de frontieră între pictură și sculptură cesi pasiona pe pictorii din epocă și-i împingea pe Braque,

Gris sau Léger la experiențe izolate. Picasso însă nu se mulțumește să traducă pictura sa în forme sculpturale. El se gîndește la monumente care, în felul acelor forme sfărîmătoare de oameni, să aibă ca fundal tot cerul din Sud. În același timp visează cu pasiune, așa cum știe să viseze el, la sculpturi-arhitecturi, « nicio dată executate, din lipsă de Mecenați », scrie Kahweiler. Omului a cărui însușire principală este de a viola frontierele, ca și toate tiparele existenței și ale artei, i se pare firesc să imagineze case de locuit în formă de capete de femei ridicate în fața Mediteranei.

Unul din aceste proiecte de arhitectură, minuțios elaborat în 1929, reprezintă un bloc de locuit cu pereți oblici, avînd adaptat pe unul din acești pereți un imens cadru dreptunghiular. În mijlocul acestui cadru se detașează în relief o vastă fentă verticală, cu două găuri rotunde în partea de sus figurînd ochii și trei linii ondulate indicînd părul fluturînd în vînt. În spatele ciudatei construcții, ale cărei dimensiuni sînt sugerate de minuscule siluete omenești plasate la picioarele blocului, se întinde un larg cer de vară. Această casă-cap-de-om este catalogată în opera lui Picasso sub titlul *Femeie zîmbind*. Bizară locuință, cu surîsul și mai bizar încă al acelei imense fente dințate obișnuită la monștrii lui Picasso, menită mai curînd să producă groază, decît să atragă locatarii!

Nici unul din proiectele arhitecturale ale lui Picasso n-a fost realizat. Nici el, de bună seamă, n-ar fi locuit într-o casă care zîmbește. « Singurul factor de creație la un creator, spune Gertrude Stein, este factorul contemporan, dar, adaugă ea, în viața de toate zilele lucrurile se schimbă ». Ea povestește că un prieten, construindu-și o locuință în stil modern, i-a sugerat lui Picasso să-și facă și el una la fel. « Hotărît nu, a răspuns acesta: eu vreau o casă veche. Crezi, a adăugat el, că Michelangelo ar fi fost mulțumit dacă i s-ar fi oferit o frumoasă mobilă Renaissance? Nicidecum. Ar fi fost fericit, fără discuție, dacă i s-ar fi dat o frumoasă piatră grecească gravată ». S-ar putea ca într-o zi Picasso să se reîntoarcă la arhitectură, așa cum s-a întors la ceramică, cu întreaga competență tehnică pe care știe să și-o însușească atît de repede în fiecare domeniu nou, și să se apuce să clădească locuințe care, asemenea ceramicilor lui, să

aibă forme cu totul noi, dar și forme foarte vechi, ducînd în adîncimea veacurilor și, ca farfuriile și vasele lui, să fie în același timp surprinzătoare și în acord cu viața cotidiană. Una din constantele lui Picasso este puterea sa de adaptare. « Geniul său, îmi scria o dată Cocteau, îi ține loc chiar de bani de buzunar. » Această formulă admirabilă rezumă prezența continuă a darurilor sale și totodată acea simultaneitate a creației și a salvării cuceririlor de mai înainte, în orice nouă aventură creatoare. Felul lui particular de a se moșteni pe el însuși, cînd tot ceea ce posedă devine o avere cîștigată în mod firesc, se datorează prodigioasei lui memorii. Picasso nu poate fi pe deplin înțeles dacă nu se ține seama de acest dar fabulos.

În momentul chiar cînd pare exclusiv angajat în universul monstruos al creației lui, dă o nouă dovadă de mare acuitate a amintirilor sale vizuale făcînd portretul fiului său văzut ca la vîrsta de patru ani într-un costum de Pierrot, așa cum îl picta într-o vreme de liniște lăuntrică. De fapt, băiatul are opt ani cînd tatăl său pictează acest portret-amintire. Ciudată idee de a întoarce astfel scurgerea timpului. Copilul nu păstrează nimic din atributele unei ființe vii, el se înfățișează, alb și vaporos, cu un baston înflorat într-o mîină, cu un buchet de flori în cealaltă. Cu acest portret-amintire, sau portret-regret al unei grații ce nu mai este, pare a se încheia seria portretelor fiului său, care în fragedă copilărie i-a servit atît de des ca model. *Paulo în Pierrot* datează din același an cu *Femeie pe plajă în picioare* (1929). Nostalgia grației nu l-a părăsit pe Picasso. În carnetele sale de schițe, monștri stau alături de cele mai pure evocări clasice. Aceste evocări sînt rezervate operei lui gravate a cărei dualitate cu opera picturală se stabilește de aici încolo. Revine la gravură printr-una din acele întîmplări ce corespunde la el unei necesități interioare, stării lui de disponibilitate.

Vollard povestește că i-a făcut cunoștință cu un « gravor, expert în prepararea plăcilor de aramă și posesor al cîtorva minunate stampe japoneze vechi », fără îndoială Louis Fort, care își grava atunci plăcile lui de aramă. Picasso se pune pe lucru, fără să știe cu precizie la ce subiect se va opri. Pe placă apare o femeie, conturată în umbre și lumină violentă, cu o depășire a trăsăturilor

apropiată de acea ciocnire a fantomelor din *Atelierul modistei*. Apoi evocă o cursă de tauri și, reîntors la ambianța spaniolă, întâlnește umbra lui Goya, care nu e niciodată cu totul absentă din arta sa. Se gîndește să ilustreze *Tauromaquia* aceluia mare erou al arenei care era, pe vremea lui Goya, Pepe Hillo. Proiectul îi rămîne la inimă, chiar dacă îl abandonează pentru un moment.

La începutul anului 1956, fiul unui editor barcelonez care fusese prieten cu Picasso vine să-l vadă pe artist. Îi vorbește cu sfială despre un proiect pe care abia îndrăznește să-l dezvăluie în fața unui om obosit: despre intenția de a ilustra *Tauromaquia* lui Pepe Hillo. Picasso sare de pe scaun, cu acea mișcare bruscă ce-l face totdeauna să se ridice în picioare, ca și cum ar fi împins de un resort: «Primesc, îi spune tînărului uluit de atîta impetuoșitate. Mă gîndesc de mult la asta. Aici sînt eu, înțelegi, asta este ceva al meu.» Tînărul catalan asimilează încet limbajul lui Picasso, dar vede o lumină izbucnind deodată în ochii lui, în timp ce fața îi era cuprinsă de zîmbetul de fericire al unui om căruia tocmai i-ai făcut un dar. Ca spre a potoli emoția stîrnită vizitatorului său, Picasso adaugă: «Aș fi făcut-o, oricum, pentru plăcerea mea».

Totuși, în cursul acestor ani de depresiune, la această cotitură din 1927, cînd problema creației îl obsedează adînc, atenția lui Picasso se concentrează asupra altui subiect, asupra raportului dintre pictor și modelul său, raportul dintre creator și obiect, dintre inspirație și ființa umană care-o stimulează. Gravează planșa: *Pictorul văzut de modelul nud*. În opera gravată a lui Picasso — și numai aici — este introdus creatorul bărbos, avînd capul lui Zeus din Otricoli, curioasă proiectare a lui însuși, reprezentîndu-se pictînd un nud, cu spatele întors către model. Modelul este o fetiță cu părul scurt, cu trupul foarte fraged, desenat în contururi fluide, de o perfectă puritate. Nudurile lui Picasso au acum trupuri zvelte, mișcări unduioase și sînt mai apropiate de Parmesan decît de Grecia antică. Mai multe din aceste planșe au fost folosite de Vollard ca să ilustreze *Capodopera necunoscută* a lui Balzac, pe care o publică în 1931. Întreprindere curioasă, ce corespunde spiri-

neală și de prudentă șiretenie negustorească. El reunește în această carte genurile cele mai disparate ale lui Picasso, o ilustrație în acvaforte reprezentînd un taur repezindu-se la un cal răsturnat la pămînt, planșe de inspirație clasică, diagrame abstracte, gravuri în lemn reproducînd lucrările lui cubiste, alături de ilustrații în acvaforte raportate direct la opera lui Balzac, la povestea bătrînului pictor nebun ce se chinuie zece ani ca să facă neinteligibil portretul unei femei.

Spre a acredita o operă atît de îndrăzneată, Vollard apelează la pictorul cel mai puțin contestat al timpului, academicianul ce se bucura de cea mai mare reputație în cercurile mondene, la olimpiantul Albert Besnard, care acceptă «cu cea mai mare plăcere» să scrie o prefață pentru această ediție ilustrată. «Pot să spun, adaugă Vollard, că Picasso care, în felul domnului Ingres, trebuie să fi avut mai multe peneluri, făcu de astă dată unele din compozițiile sale în așa fel, încît ele răspundeau cel mai bine la ideea ce ne-o formăm despre puritatea clasică.»

Ilustrațiile la *Capodopera necunoscută* — pe care cei mai competenți critici americani, ca Alfred Barr, o consideră «una dintre cele mai remarcabile cărți din vremea noastră» — sînt, într-adevăr, un fel de incizie în opera lui Picasso și ca un fir conducător de-a lungul istoriei artistice a epocii. Vorbind de primirea făcută acestei cărți, Vollard notează în amintirile lui: «Fiecare nouă lucrare a lui Picasso scandalizează pînă în ziua cînd admirația ia locul uimirii».

O altă comandă din anul 1930, făcută de Albert Skyra, ilustrarea *Metamorfozelor* lui Ovidiu, face să țîșnească din nou vîna clasică a lui Picasso. Printr-una din acele contradicții obișnuite la el, tocmai în această perioadă a structurilor în lemn, cînd totul se vrea cioplit într-o materie dură, se vrea muchie ascuțită, Picasso reînvie lumea antică prin intermediul celor mai calde curbe. Centaurul Nessus cade, așa cum se năruie la pămînt un mal argilos, mușchii brațelor și umerilor colosali ai lui Hercule sînt ondulați ca niște valuri despicate, frumosul corp sugrumat al lui Polyxene curge ca jețul spart al unei fîntîni. Compoziția este deosebit de savantă, în contrapunct cu mișcările și repartitia trupurilor în spațiu. Ilustrațiile, cu foarte rare excepții numai, evită

orice exces, orice accent brutal, orice rupere a plăcutei unități dintre linii și fluiditatea lor regăsită. Planșele *Metamorfozelor* par să fie expresia unei depline seninătăți; ele nu sînt, totuși, decît reflexul unei destinderi trecătoare.

În anul următor chiar, aceste planșe clasice, a căror serie o continuă, la îmboldirea lui Vollard, capătă frămîntarea tulburărilor din el. În unele, contururile devin mai nervoase, unghiurile trupurilor mai accentuate. Dar obsesia lui Picasso, acea obsesie sexuală, își dă frîu liber în alegerea subiectului, gravînd atunci planșe erotice ca *Bărbat dezbrăcînd o femeie* sau *Violul*, temă pe care are s-o varieze mereu.

Picasso are cincizeci de ani cînd gravează aceste planșe. S-ar putea crede că aprigele lui apetituri sînt acum mai potolite. Dar nu se află, totuși, decît în pragul marilor aventuri. Pentru cine îl privește din exterior, s-ar părea că perioada sa de zbucium s-a încheiat de mult. În ciuda tuturor distrugerilor pe care le exercită în opera sa, poziția lui artistică este asigurată. Pe plan material, e de asemeni un om ajuns. Bunăstarea lui este marcată de cumpărarea unui domeniu, castelul de la Boisgeloup, lîngă Gisors. Această evoluție pe scara socială e și mai importantă decît aceea pe care o constituia instalarea burgheză și confortabilă din rue La Boétie. Acest străin — Picasso, în virtutea acelei fibre de fidelitate tenace în el, și-a păstrat totdeauna naționalitatea spaniolă — a prins rădăcini în solul Franței. Boemul de la Bateau-Lavoir a devenit castelan. Veșnicul instabil a găsit un adăpost unde poate să-și strîngă enorma lui producție. Starea lui de spirit ar trebui să fie corespunzătoare cu această securitate materială, cu această stabilitate definitivă, sau cel puțin ele ar trebui să-l înrîurească. Nu se întîmplă însă așa. Însăși diversitatea operei lui arată frămîntarea ce continuă să-l stăpînească. Împreună cu prietenul său Gonzalez continuă experiențele de sculptură în fier forjat, construcții stranii, situate la jumătatea drumului dintre uman și vegetal, curioasă încercare de a se exprima într-unul din cele mai dure materiale. Din aceeași vreme cu *Metamorfozele* datează și alte experiențe de sculpturi sau semisculpturi, făcute în 1930 la Juan-les-Pins, ca *Obiect cu frunză de palmier* sau *Obiect cu măr*

nușă, unde pe un fond de basorelief se detașează o mănăstire lungă plină cu tărîțe, de inspirație suprealistă sau mai curînd dadaistă.

Neliniștea lui Picasso se manifestă de asemeni în lărgirea alegerii subiectelor lui obișnuite. Temele religioase nu-l atrăseseră niciodată pînă acum; Fecioarele lui sînt, în cazul cel mai bun, niște mame neliniștite, dar, începînd din 1929, el așterne pe filele de album și multe crochiuri pentru o *Crucificare*. Aceste crochiuri se învecinează de altfel cu nuduri, cu profiluri clasice, cu o Minervă cu coif.

Partea curioasă este că nu se îndreaptă spre reprezentările dramei de pe Golgota așa cum se văd ele în pictura spaniolă, probabil din pricină că acestea îi erau prea familiare. Totuși, se inspiră de la un tablou. Unul din prietenii lui din tinerețe a spus despre el: « Picasso nu vede nimic după natură, ci numai după reprezentările de obiecte făcute de alți pictori ». Dacă această remarcă vrea să fie răutăcioasă, așa cum sînt multe dintre cele făcute pe seama oamenilor celebri de către prietenii lor din tinerețe, ea conține și un sîmbure de adevăr, pe care chiar Picasso l-a exprimat astfel: « Ce este, la urma urmei, un pictor? Un colecționar care vrea să-și alcătuiască o colecție făcînd el însuși tablourile pe care le admiră la alții. Cam așa încep eu, dar pe urmă, totul devine altceva ». În realitate, tablourile maeștrilor vechi declanșau în el o țîșnire creatoare foarte personală. Una din primele copii de acest fel — care avea să devină și ea « altceva » — este aceea a panoului central al altarului din Isenheim al lui Mathias Grünewald. După ce făcuse mai multe schițe, Picasso pictează *Crucificarea* sa pe un mic panou de lemn, în culori strălucitoare ce accentuează și mai mult deformările impuse lucrării de la care s-a inspirat. Formele agitate, ori foarte alungite, ori foarte îndesate, culorile vii, ce se ciocnesc între ele, fac din drama *Calvarului* o explozie de violență formală și nu expresia acelei frămîntări interioare ce constituie nota dominantă a altarului din Isenheim. În ultimă instanță, *Crucificarea* nu reflectă decît zbuciumul, neliniștea ce dăinuie în el însuși și din care caută o ieșire. « Desperarea lui Picasso este totală », scrie Claude Roger-Marx. Și tocmai la această perioadă a vieții lui, ca și la varie-

tatea infinită a mijloacelor lui de expresie, a creației sale simultane, s-ar putea aplica cel mai bine o altă remarcă a subtilului critic: « În ciuda numeroaselor comentarii al căror obiect este producția sa frenetică, s-ar putea ca într-o zi existența lui să fie pusă sub semnul îndoielii, ca și aceea a lui Shakespeare, și că tot ceea ce am văzut născându-se sub ochii noștri în decurs de o jumătate de veac să se atribuie unor mâini diferite ».



XII. MINOTAUR RĂNIT

1931 — 1935

○ după amiază de duminică este data pe care Picasso a ținut so noteze cu precizie, ca și cum ea ar fi avut o importanță deosebită pentru el: a înscris-o pe rama tabloului, în cifre romane, așa cum obișnuia să facă în acea vreme: 24 ianuarie MCMXXXII.

Tabloul cunoscut sub titlul: *Visul* (colecția Victor S. Ganz, New York) reprezintă o femeie într-un fotoliu, doborâtă de somn, într-o atitudine de liniște atât de neclintită, de odihnire a cărnii satisfăcute atât de profundă, încît nu pare cîtuși de puțin să viseze, așa precum plantele grase nu visează niciodată. Trupul ei voluminos se aseamănă într-adevăr cu o plantă grasă, avînd aceeași consistență, cu fibrele rezistente și totodată moi, cu suprafața mată, ba chiar și coloritul fiind același, un verde presărat cu o pulbere argintie. Acest verde palid prin care Picasso traduce blondul se îndreaptă în părțile umbrite spre mov și păstrează nealterate granulația și transparența pielii. Marele trup răsturnat în fotoliu e ghemuit, silit mai curînd să se înscrie în largi curbe armonioase, realizate dintr-o singură curgere a pastei. Colierul din jurul gîtului care urmează unduirea respirației calme, rotunzimea sînului ce țîșnește sub stofa subțire accentuează această mișcare de val, ritmul legănător pe care Picasso a voit să-l impună tabloului său. O singură tăietură este aplicată chiar în mijlocul feței, dar numai spre a scoate și mai mult în evidență caracteristica profilului cu nasul căzînd în linie dreaptă de la frunte. Vioiciunea coloritului se luptă cu armonia

liniilor, fotoliul de un roșu violent se ciocnește cu verdele ferestrei, prospețimea tonurilor argintii ale pielii are drept contrapondere draperia de un brun cald.

Visul marchează o nouă etapă, în pragul căreia se situează silueta unei fete foarte trupeșă și foarte blondă, luminoasă, cu un rîs proaspăt. Picasso a întâlnit-o pe stradă și a fost captivat de tinerețea ei, de trupul sculptural, de chipul ei blond, ca și de temperamentul ei viu și ușor de mulțumit, de caracterul ei molcom și vesel, refractar zbuciumărilor imaginare. Marie-Thérèse Walter este destul de nepăsătoare pentru a se întreba ce viitor poate să-i aducă o asemenea legătură și totodată destul de rezonabilă spre a se mulțumi cu locul pe care poate să îl rezerve, în marginea vieții lui, un bărbat căsătorit cu o femeie geloasă, atașată de prerogativele ei de soție. Căci aceasta era geloasă nu numai de un prezent ce-i crea alarme continui, dar și de trecutul lui Picasso. Totuși, luase neverosimila atitudine de a ignora totul, chiar împotriva evidențelor: părea înșelată cu o putere deosebită de a face abstracție de ceea ce o jena. Într-o zi, Gertrude Stein începu să-și scrie amintirile, pentru care alese forma pitorească și ingenioasă a unei povestiri relatate de buna ei prietenă Alice Toklas. Gertrude Stein voia să-i citească lui Picasso, venit la dînsa împreună cu soția lui, capitolele în care era vorba despre el. În timp ce citea, o văzură pe Olga Picasso pîlînd; din evocarea zilelor grele de la Bateau Lavoir se desprindea figura Fernandei Olivier, prea prezentă în opera lui Picasso pentru ca să poată fi înlăturată. Olga Picasso se ridică brusc și se îndreptă, furioasă, spre ușă. Totul se petrecu atît de iute, că Picasso nu avu timpul să intervină și să-și potolească soția. Încurcat, furios la rîndul său, dădu să se așeze din nou pe scaun, cerîndu-i prietenei lui să-și continue lectura, dar Gertrude Stein insistă să se ducă după soția lui jignită. Furia Olgai Picasso dură multă vreme. Trecu un an de zile fără ca ea să mai calce în casa acestei americane de care se considera insultată personal în demnitatea ei de soție legitimă. Hotărîtă să ignore trecutul soțului ei și prezentul lui de îndrăgostit, ea reuși să creeze astfel un univers imaginar în care stăpînea ca o suverană absolută.

Marie-Thérèse se mulțumi să rămână în umbra îngăduită de această susceptibilitate, în schimb năpădi opera lui Picasso cu o prezență triumfătoare ce nu mai lăsa loc la nici un echivoc asupra legăturilor ei cu dînsul. Un tablou datat 16 decembrie 1931, *Fotoliul roșu*, consemnează una din aceste prime intrusiuni. El este totodată un exemplu izbitor de reprezentare simultană a unui chip văzut din față și din profil, reprezentare ce se anunța încă mai dinainte în unele din lucrările sale, ca de exemplu în *Italianca* din anul 1917. Această simultaneitate se aclimatizează de aici încolo în arta sa, ca și cum artistul ar fi fost în mod deosebit atras de contrastul dintre profilul sever al tinerei fete cu nas puternic coborînd în linie dreaptă de la frunte și gingășia feței cu ochii alungiți, cu gura mică, cu bărbia încasată. Această dublă înfățișare este pictată în alb, ca și cum ar fi singura culoare capabilă să exprime luminozitatea, îmbinată cu galbenul părului ce cade într-o singură curgere. Trupul este decupat în segmente de cerc care se întîlnesc în formă de inimă. Această încolăcire de curbe, de segmente rotunjite, este caracteristică pentru toate tablourile ce reflectă prezența blondă a tinerei fete. În cadrul oricărei deformări, ea pare să reproducă o mișcare familiară a modelului, aceea a femeilor cărora le place să cocheteze, să se alinte cu propria lor feminitate, frunze protejînd prezența unui mugure, pulpă de fruct închizînd înăuntru un sîmbure. Această față albă simultană se detașează de aplaturile colorate violent, de verdele opac, de violet, de brunurile ce taie galbenul strident și portocaliul. Dar nu numai cînd ea este prezentă pe pînză curbele se încolăcesc și culorile pure se alătură. Întreaga viziune plastică a lui Picasso se supune acestui ritm de legănare, acestei beții unduitoare a tonurilor.

Naturile moarte au, de la începutul anului 1931, un caracter deosebit, obiectele sînt demarcate cu trăsături negre, asemenea bucăților de sticlă încadrate în plumb, iar culorile au strălucirea indirectă a vitraliului, ca și cum, după o expresie a lui Gieure, lumina ar fi situată în dosul pînzei. În *Natură moartă pe măsăușă*, datată 11 martie 1931 (proprietatea lui Picasso), totul se ondulează, chiar și tapetul peretelui, ca la adierea unei brize. Impresia este atît de puternică încît îți vine să crezi că formele

se mișcă în fața ochilor; ulciorul devine curbă de sold ce se lungește, compotiera are aerul de a cădea în genunchi în fața lui, fructele se rostogolesc dintr-o farfurie bucuroasă parcă de ușurare, acidul galben al ulciorului se ridică spre un mov bătînd în ciclamen cald, roșurile înconjoară sîmburi verzi, și numai o dungă neagră împiedică un albastru de brebenel sau un verde jad de a se revărsa peste albul ca argintul viu. În ziua cînd Picasso — relatează Barr — scoase această pînză din spatele grămezii de tablouri pentru a o împrumuta expoziției din 1939, se uită o clipă la ea, apoi spuse cu un zîmbet ușor, apăsînd pe ultimul cuvînt: « Iată o natură *moartă*!... »

Tablourile din această perioadă sînt adesea desemnate, fiindcă trebuia să li se dea o denumire, cu aceea de « *grasism curb* ». Denumirea nu ține seama decît de modul cu totul exterior în care sînt circumscrise formele, ea nu exprimă nimic din animația ce domnește atunci în pînzele sale. Odihna femeii blonde, pe care Picasso o pictează culcată și uneori adormită, este o odihnă pe care el o voia excitantă, așa cum el însuși o excită, și această senzație se propagă în valuri în jurul trupului gol. Într-unul din aceste nuduri culcate compuse din încolăciri de brațe, din coapse enorme, din sîni, tapetul de pe peretele din fund este figurat prin linii violent ondulate ce par că emană chiar din trup, ca o descărcare electrică.

Aceste nuduri se lungesc cu mișcări lente de focă, prezentîndu-se simultan din spate și din profil, provocatoare și în același timp sustrase oricărei poște printr-un fel de inocență vegetală. Lui Picasso îi place să le alăture adeseori mari plante de interior, fructe, flori ciudate, surori întru carne. El pare a fi inventat anume pentru femeia pe care o iubește aceste arabescuri ale tulpinei cu flori prea grele în vîrf și cu frunze viu reliefate într-o strălucire metalică, de parcă nu s-ar mai satura de acest trup făcut pentru voluptate. Adesea îl pictează reflectat într-o mare oglindă rotundă sau ovală, ale cărei curbe subliniază plenitudinea cărnii. Profilul nu mai e decît o prelungire a craniului în nasul enorm, pleopa tot atît de mare se desenează ca un corn vertical pe obraz, pielea se detașează în verde luminos de un fond roșu, cu ușoare reflexe

mov sau roz și păstrează strălucirea cărnii blonde (proprietatea lui Picasso).

Dacă aceste curbe par a se introduce în arta lui Picasso în același timp cu tînăra fată blondă, ele nu sînt însă singurul mijloc de expresie prin care o transpune. « Ca întotdeauna cînd el se atașează într-un chip durabil, în tablourile lui se regăsește cîte puțin din toate manierele sale precedente », notează Sabartés. Într-adevăr, Picasso o pictează pe tînăra femeie în maniera deformărilor din trecutul său, pare a o conduce de-a lungul tuturor etapelor artei lui, o face să participe la propria lui istorie, ca și cum ea ar fi fost din totdeauna alături de el, ca și cum ar vrea să o înzestreze — suprem dar făcut femeii iubite — cu o prezență permanentă. Prin această confruntare, el vrea totodată, după cum adaugă Sabartés, « să evalueze la fiecare nouă inspirație influența pe care aceasta din urmă o poate avea asupra lui ».

Adevărul este că, dacă tînăra femeie a izgonit monștrii ce invadaseră arta lui, ea a devenit la rîndul ei o creatură fabuloasă. Ca din fundul corolei nu știu cărei plante monstruoase țîșnește un chip violet figurat printr-un semn unic reprezentînd sprîncenele, nasul și rotunjimea dințată a gurii, iar această corolă are o coadă galbenă ce ține loc de păr; segmente de trup apar, izolate, cele două fructe palide ale sînilor și o frunză verde evocă mișcarea brațelor violete. Tînăra fată pare a căuta să-și descifreze ea însăși identitatea *În fața unei oglinzi* (Museum of Modern Art, New York). Profilul ei sever, obrajii de un mov pal, ochiul foarte alungit, gura minusculă, bărbia cărnoasă se completează cu un chip oval, văzut din față, în timp ce oglinda îi răsfrînge, subliniat de un contur negru îngroșat, profilul dominat de un nas de vultur. Imaginea și reflexul ei sînt ciudat de discordante, ovalul oglinzii fiind umplut de albastruri, roșuri și violeturi, în vreme ce corpul păstrează, sub un maiou cu striățiuni negre, carnația limfatică. Fondul galben, cu romburi verzi sau roșii, adaugă o notă în plus la împestrițarea agitată dintre imaginea reală și reflexul ei.

Măiestria picturală a făcut ca această lucrare să capete o importanță deosebită al cărei sens tainic mulți s-au străduit să-l descifreze. După Alfred Barr, tînăra fată se prezintă « în același timp îmbrăcată, goală și fotogra-

fiată la razele X ». Ea pare, într-adevăr, a suferi, chiar sub ochii noștri, în aspectele ei simultane, o adevărată metamorfoză. Dar poate că misterul nu este decît acela al tuturor nudurilor culcate, șezînd sau dormind, ce reflectă calmul prezenței sale, liniștea vieții ei vegetale pusă în contrast cu violența dorinței pe care o provoacă și de care pare a nu-și da seama cînd se privește, nepăsătoare, în oglindă. Tabloul, datat cu grijă 14 martie 1932, nu este în fond decît un dialog al lui Picasso cu modelul său, eternul dialog pe care un creator îl urmează, prin mijlocirea măiestriei lui artistice, cu femeia iubită care se mulțumește doar să existe. Picasso a păstrat o amintire tulburătoare a exaltării acestui dialog: el știe că la biruit grație intensității lui de creator. Va prefera totdeauna acest tablou tuturor celorlalte pe care le-a pictat în cursul acelei primăveri de mari reușite picturale.

În acest soi de pelerinaj artistic în care Picasso o atrage pe tînăra lui prietenă, el o conduce și spre acele creaturi monstruoase în trei dimensiuni prin care se încheia perioada de la Dinard. Jocurile pe plajă nu sînt de loc o viziune imediată, chiar cu fundalurile lor de apă și cer, ele nu sînt decît reminiscențe artistice, vechi amintiri din timpul verii, ce revin în acest mijloc de iarnă încărcată de o prezență nouă. *Femeie jucîndu-se cu mingea pe plajă*, cu enorme picioare strunjite parcă în lemn, are cioturi de pinguin în loc de brațe și un cap în formă de băț de golf, cu un ochi de rățoi la mijloc, dar aceasta nu mai este o întoarcere spre un domeniu părăsit, ci mai curînd o excursie spre o priveliște revizitată într-o companie plăcută. Viziunea în trei dimensiuni este totuși o constantă la Picasso. Ca totdeauna, el are nevoie de concursul mai multor împrejurări exterioare spre a libera într-adevăr un filon creator. Pare a pîndi fără încetare tot ceea ce poate să i se întîmple spre a se afirma din plin, pierzînd însă cît mai puțin din mijloacele sale.

Construcțiile în fier forjat în care și-a încercat puterile și despre care Julio Gonzalez își amintește că îl amuza seră tare mult, nu i-au potolit acea mîncărime a palmelor de a ataca un material maleabil, de a recrea forme pline în spațiu, cărora să li se poată face înconjurul. Este, în aparență, o contradicție în plus între gustul său pentru sculptură și raporturile specifice ale picturii lui cu spa-

țiul. Acest spațiu pe care el a început prin a-l nega, de îndată ce a căpătat conștiința despre ceea ce aducea în artă. A suprimat foarte repede efectele perspectivei, fixînd pictura la un singur plan, iar conflictele lui cu relief, înlocuit în perioada cubismului cu o viziune prismatică, au fost destul de violente și destul de distructive. Cele mai multe din marile lucrări ale lui Picasso sînt construcții în aplatouri, cărora le refuză adesea chiar contribuția culorii. Dar, multă vreme combătută, această nostalgie a formelor plene, a sculpturii rotunde, stăruia încă în el, izbucnind la diferite prilejuri în lucrările de pictură, înainte de a deveni un mijloc de expresie independent. Însăși senzualitatea lui Picasso îl predispune la folosirea unui material maleabil. Trebuie să-l fi văzut palpînd un obiect, frămîntînd un material oarecare, jucîndu-se cu un fir de sîrmă, imprimînd bucuria lui voluptoasă unei bucăți de humă, pentru a înțelege pe deplin intimitatea raporturilor sale cu plasticitatea formelor. Totuși, organizarea materială a vieții lui avea să-l împiedice multă vreme de a face sculptură mare, și Picasso, printr-un fel de inerție căreia Sabartés i-a recunoscut pe bună dreptate o latură superstițioasă, nu se hotărăște să-și schimbe felul de a trăi, decît în ultimă extremă, într-un acces de proastă dispoziție, sau sub imboldul hazardului, al cărui semn imperios îl pîndea, de altfel.

Cumpărarea domeniului de la Boisgeloup îi permite să rezolve în sensul cel mai bun problema materială. Transformă vastele grajduri ale castelului în atelier, unde va putea executa lucrări sculpturale de mari proporții. Întîlnirea cu Marie-Thérèse Walter duce la cristalizarea unuia dintre produsele procesului său creator. Astfel, prin ea și pentru ea, inventează modul de prezentare pur liniar, în curbe mari ce reproduc mișcările lente ale trupului ei, în aplatouri colorate ce redau cel mai bine tentele luminoase ale pielii și părului ei. Dar capul atît de solid construit al acestei femei, cu nasul puternic, trupul ei tare, zvelt, cu armonia membrelor lui, se pretează minunat la o traducere sculpturală. Totul este atît de favorabil acum în jurul lui, și atît de copt pentru a se afirma, încît împlinirea măiestriei lui plastice pare o manifestare spontană. Mijloacele de realizare par a-i veni de foarte departe,

din adîncimea veacurilor, s-ar zice dintr-o vîină ancestrală.

Cap de femeie în bronz aurit este interpretat în cel mai pur spirit clasic, ca și cum ar fi încoronarea unor lungi eforturi și nu una din primele lui încercări. Fața ușor aplecată se detașează de casca părului dat pe spate, deasupra frunții joase, și această înclinare exprimă în același timp o mare tinerețe și multă maturitate, o seriozitate adîncă și o mare gingăsie, încît cea mai mică modificare a atitudinii ar risca să-i strice armonia. Ochii alungiți sînt pe jumătate închiși — și această clipire a pleoapelor are ciudatul dar de a-l stimula pe Picasso — linia nasului este foarte pronunțată, gura mică se strînge, copilărească. Avem încă un portret, desigur foarte asemănător cu modelul, și totul este o apoteoză. Acest bust constituie punctul de plecare al tuturor transpuerilor ce plasează tînăra figură în rîndul zeitelor eterne. S-a vorbit mult de latura novatoare, revoluționară, distructivă a lui Picasso, dar poate că nu s-au subliniat de ajuns legăturile lui cu trecutul — cu toate epocile din trecut ale omenirii — facilitatea aceasta a lui de a crea forme apropiate de cele ce s-au născut în vremea cînd credința sau spaima omului au născocit imagini menite să-l întărească în bucuria de a trăi sau în teama sa de moarte. Printre formele cu totul noi inventate de Picasso sînt unele ce s-ar crede că au trebuit să existe undeva, într-un trecut îndepărtat și că numai uitarea a făcut ca ele să nu mai poată fi situate în timp. Poate că femeile cu nasul mare sau cu ochiul bulbucă pe care le-a sculptat la Boisgeloup se inspiră de la acele zeițe cu cornul abundenței crescînd în mijlocul frunții și care simbolizau fertilitatea. Dar, chiar acolo unde nici o amintire nu se interpune, îți vine să crezi că aceste creaturi, în același timp voluptoase și îngrozitoare, cu buzele lor dulci și cu nasul proeminent, au prezidat destinele cine știe căror temple de demult.

Dacă un mare număr de ani s-a scurs de la ultimele lui încercări de sculptură — și, de fapt, cu rare excepții, ele datează de aproape un sfert de secol — Picasso stăpînește totuși pe deplin toate tehnicile, ca și cum n-ar fi încetat nici o clipă de a le perfecționa. Relieful unui cap de femeie evocă, prin felul cum este dispus, prin vigoarea modelajului — în ciuda unor deformări ca,

de pildă, ochiul văzut din față într-un profil — forța creatoare a unui Michelangelo. La fel de neașteptată ca și măiestria lui este seria de subiecte abordată în sculptură. *Cocoșul*, cu mișcarea foarte vie a unei păsări, cu capul întors spre penele zbîrlite ale cozii, cu ochiul aproape omenesc ce acuză partea de răutate din agresivitatea ciocului, este o reușită deosebită. *Vaca*, al cărei cap îl sculptează, are nări umede ce trag aerul, și o expresie de malițiozitate satisfăcută. Pentru a reda aspectul acestor animale, umorul lui Picasso găsește accente potrivite, ca și cum ar cunoaște limbajul lor. Dacă impune trupurilor omenеști martiriul viziunii lui zbuciumate, animalele sculptate de el sînt în asemenea măsură cocoș, pisică sau capră, încît ele par chintesența însăși a speciei respective.

Un nou capitol pare a se deschide în viața lui Picasso. În luna iunie 1932, prima mare retrospectivă a operei lui picturale este organizată la galeria Georges Petit din Paris și la Kunsthhaus din Zürich. Succesul, care foarte adesea, este pentru Picasso un motiv de a abandona o cale urmată mult timp, un domeniu explorat adînc, pare a-l îndemna să aducă în centrul activității sale sculptura. Însă în acest timp este acaparat de o mulțime de alte subiecte demne de interesul său, sau demobilizat poate chiar de însăși reușita muncii lui de sculptor.

Pasiunea pentru gravură îl acaparează în primul rînd, condițiile ușoare de viață îngăduindu-i acum să se consacre acesteia. Încă din 1930 începe să execute seria de gravuri cu teme clasice comandată de Vollard. Cea mai mare parte a acestei lucrări — circa o sută de planșe — este executată în anul 1933—1934. Plăcerea de a face de toate îl împinge și mai mult spre această muncă. Primele planșe au fost trase de Eugène Delâtre, mai tîrziu de Fort, la o presă veche, al cărei cumpărător va fi într-o zi Picasso, după moartea gravorului. Chiar dacă ea este mai puțin perfecționată decît preșele la care i se trag astăzi gravurile la Paris, contactul direct cu partea manuală a muncii, minuțiozitatea ce caracterizează acest om deseori considerat drept un pripit, posibilitatea de noi căutări și o dezvoltare a propriilor sale mijloace, îi stîrnesc un gust particular și aproape exclusiv pentru gravură.

Două teme principale își dispută atunci locul în opera lui gravată. Prima, *Atelierul sculptorului*, cuprinzând patruzeci și cinci de planșe, este într-un fel confirmarea activității lui sculpturale, un comentariu la propriile lui gânduri, o operă pe marginea unei alte opere, gen în care literatura cunoaște câteva exemple, dar care în artele plastice pare fără precedent. Acest complement sau acest comentariu este, totuși, spre deosebire de *Jurnalul la Falsificatorii de bani* al lui Gide sau de *Romanul unui roman* al lui Thomas Mann, o creație absolut de sine stătătoare, și nu folosirea unui surplus de materiale, a unor așchii căzute de pe masa de lucru.

Picasso nu are obiceiul să se explice. Omul în jurul căruia, în viață fiind, celebritatea a făcut cea mai mare vîlvă este de o reticență curioasă, reticență de om și de creator, și dacă acceptă, dacă îi place poate zarva creată în jurul lui, n-a contribuit la propagarea ei prin nici o mărturisire, decît cel mult prin unele butade, datorate uneori bunei sale dispoziții, de cele mai multe ori proastei sale dispoziții, și dintre care cea mai mare parte sînt, cu sau fără știință, înșelătoare. Mărturiile sau semimărturiile se găsesc în operele lui. Printre semimărturii, *Atelierul sculptorului* se află la loc de frunte. Dacă sculptorul bărbos cu cap de Zeus n-are nici o trăsătură comună cu el, Picasso trebuie să fi avut atunci aceeași privire neliniștită fixată asupra lucrării sale, aceeași cută de perplexitate pe frunte. Modelul, în pasivitatea sa carnală, are de asemeni o atitudine foarte caracteristică, de o natură lete perfectă, ca și cum i s-ar cuveni această gloriificare a frumuseții proprii.

Picasso introduce și un sculptor tînăr lucrînd la un bust, sau odihnîndu-se, cu modelul întins alături de el, în fața unei ferestre mari, cu flori în preajmă, într-o atmosferă de senzualitate calmă. Sculpturile care apar în gravurile lui nu au tot auna ca subiect un corp frumos gol sau un cap de zeiță; ele înfățișează un adolescent, un cal, lupta a doi cai cu un taur, sau un centaur ținînd în brațe o femeie (13 martie 1931), în care trupul suav al femeii contrastează violent cu mîinile lacome ale omului-animal. În atelierul încărcat de plăcerile carnale pătrund și niște bacante, ba și un taur — Spania e foarte aproape de aceste planșe de inspirație clasică — sau saltimbanci, temă ce nu e niciodată absentă cu totul

din opera lui Picasso; cele două scene datează de altfel din aceeași zi, 30 martie.

Atelierul sculptorului, cu cele patruzeci și cinci de planșe ale sale, alcătuiește cea mai mare parte a operei. Dar mai e o suită de patru planșe al cărei subiect aparține hazardului, acest zeu tutelar la care Picasso are adesea tendința de a se referi, precum alții la Providență: «Aveam în față o planșă căreia i se întâmplase un accident, i-a povestit el lui Kahnweiler, mi-am zis: e stricată, am să desenez pe ea ce mi-o trece prin cap. Am început s-o mîzgălesc cu acul. A apărut chipul lui Rembrandt. Am făcut apoi o alta, cu turbanul său, cu blănurile de pe el și cu ochiul lui, ochiul acela de elefant, după cum știi ».

Planșa începe, într-adevăr, printr-un fel de mîzgăleli, prin acele mici cercuri trase cu mîna pe o foaie de hîrtie atunci cînd spiritul se joacă și care, înmulțindu-se, dau la iveală un chip de om răvășit și istovit. Dar hazardul singur n-ar fi putut să aștearnă această imagine a lui Rembrandt pe planșa lui Picasso, dacă n-ar fi existat o anumită corespondență între tema principală a lucrării lui, relația dintre creator și modelul său, și între forța omului îmbătrînit și neînvins care, cu o mică paletă în mîna-i mare, înfruntă frumosul său model gol.

Atmosfera de excitare erotică se accentuează în perioada cînd Picasso își desfășoară activitatea de gravor. El reia o temă familiară obsesiei lui sexuale, *Violul*, tratată în cinci planșe din aprilie și noiembrie 1933. Este perioada cînd în ochii lui apare un simbol al violenței, al poștei animalice, simbol întrevăzut și mai înainte, dar care nu capătă decît acum întreaga lui semnificație: *Minotaurul*, această ființă fabuloasă ce pare a împăca Spania și Antichitatea. «*Minotaurul* lui Picasso, care petrece, iubește, se bate, scrie Kahnweiler, este Picasso însuși. Pe el însuși se prezintă aici în toată goliciunea, într-o unitate pe care o vrea completă.» Este în orice caz o parte din el însuși ceea ce Picasso proiectează sub înfățișarea monstrului, și anume acea forță a naturii ce colcăie în sîngele său, inepuizabila lui virilitate, tandrețea lui stîngace, hărțuiala dorințelor lui. Minotaurul dă buzna în atelierul sculptorului, ia parte la chefuri, contemplă, cu ochi lacomi, o tînără fată adormită, se aruncă întăritat asupra unui trup lipsit de apărare. O dată

intrat în arta lui Picasso, se instalează acolo pentru multă vreme. El se hrănește cu toate descoperirile noi și cu reminiscențe foarte vechi. Dar bruta triumfătoare este lovită în forța ei distructivă. Minotaurul devine orb. Bîjbîie printr-o lume de tenebre, cu imensul lui bot de animal ridicat deasupra unui puternic trup de om ce urlă de durere. O fetiță, ivită din trecutul îndepărtat al lui Picasso, cu capul prea mare pentru trupul ei pirpiriu, cu o porumbiță sau un buchet de flori în brațe, îl conduce pe țărmul mării, unde pescarii, niște pescari foarte spanioli, se întorc cu barca din larg. Minotaurul este învins în arenă de un atlet cu trup de zeu tânăr ce îngenunchează lîngă animalul muribund spre a-i da lovitura de grație, în timp ce peste balustradă se apleacă niște femei atrase de acest spectacol și dintre care una întinde brațul pentru a atinge — din milă sau dintr-o extremă cruzime — spinarea victimei prăbușite, cu enorma sa palmă de om întoarsă neputincioasă spre exterior.

Seria Minotaurului atinge punctul ei culminant în 1935, într-una din cele mai importante dintre lucrările gravate ale lui Picasso: *Minotauromaquia*. Această planșă de dimensiuni mari — 69 pe 49 de centimetri — este executată într-o tehnică mixtă, cu o grijă deosebită. Ea este oarecum un fel de concluzie la întreaga suită, ca o chemare la rampă a principalelor personaje la sfîrșitul unei tragedii. Într-o lumină de crepuscul, Minotaurul înaintează amenințător, cu îngrozitorul lui braț omenesc ridicat, cu micul ochi încărcat de răutate, cu nările umflate. La apropierea lui, un om bărbos, avînd drept veșmînt doar un șorțuleț în jurul șalelor, urcă repede o scară. Dar fetița, cu capul ei prea mare acoperit de o beretă, cu un buchet de flori într-o mînă, cu o lumînare în cealaltă, îi stă înaintea, calmă. Lumînarea din mîna ei luminează un spectacol cutremurător: un cal e prăbușit la pămînt, intestinele i se revarsă din rana mortală, botul cu dinții rînjiți e întors către femeia matador, răsturnată pe spate, cu profilul ei frumos și pur detașîndu-se pe burta calului, cu sîinii ieșiți din rochia sfișiată, dar ținînd încă în mînă spada. Deasupra acestui spectacol, și în mod deliberat străine de această scenă de violență, ca o imagine a nepăsării omenești, două femei apar la o fereastră contemplînd

doi porumbei poposiți pe pervazul unei ferestre. Pe orizontul jos, în fund, se zărește o barcă plutind liniștit pe apa mării. Este Spania luptelor de tauri, a cailor răniți de moarte, a frumoaselor fete la balcon, a copiilor eroi, care a năvălit în planșă. Reminiscențele antice sau retras din fața ei. În lumina evenimentelor viitoare, *Minotauromaquia* capătă accentul patetic al unei previziuni; ea nu este numai chemarea personajelor la rampă la sfârșitul unei tragedii, nici reflectarea prezentului, ci conține de pe acum o mare parte a elementelor din lucrarea magistrală a lui Picasso: *Guernica*.

Violența acestei planșe, accentuată prin viul contrast de umbre și lumini, pare cu atât mai neașteptată cu cât lucrarea succede celor mai calme dintre gravurile lui Picasso: cele șase ilustrații în acuaforte ilustrând *Lysis trata*, apărute în 1934, în ediție limitată, la New York. Aici a urmat mai îndepăroape ca oricând textul, s-a inspirat din umorul burlesc, a găsit ecouri la propria lui ironie, la scînteierile sale de ușoară veselie, cărora le-a imprimat conciziunea liniară a evocărilor antice. Dar prezența Spaniei este mai puternică decît seninătatea clasică. În 1934, face o lungă călătorie prin țara sa natală. Trecînd prin Irun, se oprește la San Sebastian; la Madrid, ține să-i arate femeii pe care o iubește marile centre ale Spaniei artistice, Escorialul și Toledo. În anul precedent o dusesse pe Marie-Thérèse Walter prin locurile copilăriei lui, la Barcelona. În această nevoie de confruntare se reflectă concepția proprie lui Picasso asupra fidelității, fidelitate niciodată dezmințită față de el însuși și care se împacă atît de bine în spiritul său cu nevoia de schimbare, încît el crede că servește prezentul cu amintiri din trecutul lui.

Încă de la primul contact cu Spania, apare tema curselor de tauri. În 1934, evocările tauromahice se înmulțesc. Tot ceea ce vede se conformează diferitelor lui viziuni. *Corrida* apare într-o întreșătură de linii și volute, se traduce într-un stil antic, într-o strălucire de vitraliu înconjurat de un dublu relief de plumb, cu rozurile, negrurile, galbenurile și verdele-jad în care-întîrzie transparența cristalină a unei după amiezi spaniole (colecția Victor Ganz, New York). Chemate parcă de o legătură intimă, poate de o simplă asociație de amintiri, apar atunci scenele de circ, interpretate într-o fluturare de

forme destrămate, asemenea unor frunze ascuțite sau unor fanioane. Aceste scene se regăsesc și în desenele din anul 1933, singurele de altfel în care el recunoaște influența suprarealismului în arta sa.

Curios să treacă prin toate experiențele, încearcă chiar desenul făcut pe întuneric, corespunzător scrisului automat, însă luciditatea lui respinge repede această abandonare a conștiinței. Incoerența suprealistă îi este de asemenea străină. Dacă desenează, totuși, în acest an 1933, o învecinare de obiecte eteroclite, picioare fără tălpi legănând o greutate, brațe ce ies printr-o fereastră închisă, această frumusețe a rupturilor pe care Lautréamont o descoperea în « întâlnirea întâmplătoare pe o masă de disecție a unei mașini de cusut cu o umbrelă », el o atribuie, în ceea ce-l privește, unei slăbiciuni provocată de niște împrejurări penibile din viața lui personală: « gravele dificultăți conjugale ». Tot o « întâlnire întâmplătoare » pare să reprezinte o pagină intitulată *Anatomie*, unde obiecte diverse, scaune, o măsuță, o scară și o pernă dobîndesc înfățișări antropomorfe de fințe în mers.

În momentul cînd conflictele personale se înrăutățesc, activitatea lui creatoare încetinește; în 1934, Picasso sculptează îndeosebi piese minore, capete gravate în scobitura unei pietre, mici capete din ghips sau *Bărbatul cu buchet de flori*; aici folosește, cu acea virtuozitate ce anticipează uimitoarele inovații de mai târziu, carton gofrat și frunze reale.

În timpul acestei perioade consacrate mai ales operei gravate, Picasso e obsedat de ample viziuni, ca și cum ar fi exasperat de reușitele sale într-un domeniu restrîns și care i se par prea facile pentru forța lui creatoare. Kahnweiler își amintește că, prin 1933, Picasso îi vorbea adesea de o pictură care să exprime « marile sentimente ». Privea *Jurămîntul Horaților** și, fără îndoială, simțea în el nevoia de ași depăși problemele personale, luptele sale aspre pentru o nouă viziune plastică, nevoia totodată a unui contact mai strîns cu timpul său, a unei comuniuni mai complete cu frămîntările omenirii. Încă înainte de angajarea lui politică, Picasso, oricît ar fi părut de absorbit în propria lui luptă cu formele de expresie artistică,

* Tablou de Jacques-Louis David (1748—1825) (n.t.).

era deosebit de atent la tot ceea ce se petrece în jurul lui, la ciocnirile de idei ce se produceau în lume. Această contradicție — aparentă numai — între obsesia exclusivă, egoistă, a creatorului chinuit de problemele sale, și între omul cu sufletul deschis larg spre lumea exterioară, avea să-i surprindă totdeauna pe cei ce nu-i recunoșteau lui Picasso decât prodigiosul lui instinct. Ascultînd convorbirea lui Picasso cu un pictor, în atelierul său, Hélène Parmelin a observat că în timp ce pictorul « spunea mereu: tehnică, Picasso răspundea mereu: idee ».

Dar momentul întîlnirii creatoare cu marile sentimente nu sosise încă, artistul avea în el doar disponibilitatea sau mai curînd aștepta cu neliniște un subiect pe măsura năzuințelor lui.

Supărările din viața personală îl absorb cu totul și îl aruncă în criza cea mai gravă pe care a suferit-o vreodată în cariera lui artistică. Dificultățile inerente dublei vieți pe care credea că o poate duce izbucniră în curînd în căminul său. Picasso evită furtunile despre care știa cît sînt de primejdioase pentru activitatea sa. Se refugiază la Boisgeloup unde, spre sfîrșitul lui 1934 și începutul lui 1935, desenează și pictează o serie de tablouri exprimînd nostalgia unui interior liniștit, reprezentînd fete citind, scriind sau desenînd, cu ochii aplecați asupra lucrului lor, în timp ce alte fete, doborîte de somn, cad cu capetele pe o masă.

În aceste tablouri nu mai este nimic din senzualitatea femeilor epuizate. Nimic nu mai amintește dorința, nimic nu sugerează foamea lui de cărnuri blonde. Ritmul legănător al curbelor a dispărut și el, înlocuit de o învălmășeală de unghii și vîrfuri ascuțite. Fetele au fețele în formă de cornuri, fără proeminența craniului, cu nasul crescut chiar din rădăcina unei frunți prea înguste. Trupurile curg între linii abrupte, sîinii au rotunjimi de mere necoapte, mîinile devin frunze de palmier sau spice imense. Tabloul reprezentînd o fată care desenează, așezată jos pe o pernă, în fața unei oglinzi, în timp ce alta a adormit la masă, a fost numit *Muza* (Muzeul de artă modernă, Paris). Totuși, din tablou nu emană nimic ce ar putea fi considerat ca o excitare spirituală, ca o zguduire de inspirație. Alternanța planurilor hașurate este scoasă în evidență de violența culorilor

reci, un albastru mov, un violet albăstrui, un roz acid subordonat unui verde insistent, de parcă tabloul s-ar scălda într-o lumină submarină.

În ciuda dorinței lui latente de evaziune, împrejurările îl duc la hotărâri grave. Marie-Thérèse Walter așteaptă un copil. Picasso înaintează actele de divorț. În vara anului 1935 rămîne la Paris pentru prima dată, după treizeci și cinci de ani, subliniază prietenul său. Soția lui a părăsit domiciliul conjugal. «Sînt singur în casă. Poți să-ți închipui ce s-a întîmplat și ce mă mai așteaptă încă. . . », îi scrie el lui Sabartés. Dacă clandestinitatea legăturilor amoroase îi repugnă lui Picasso, dacă el are mereu nevoie de o prezență feminină, dacă își proclamă dorința ca o sfidare orgolioasă a moralei convenționale, are în același timp pudoarea acestui orgoliu și se revoltă împotriva oricărui amestec din afară. Vîlva inevitabilă stîrnită în jurul unui divorț, și a unui divorț atît de fur-tunos ca al său, îl îngrozește. Se simte profund rănit cînd avocații părții adverse scotocesc în viața lui personală. Procesul ajunge, în mod obligatoriu, la murdare certuri bănești. Cînd divorțul este în sfîrșit pronunțat, acest lucru nu-i aduce, de fapt, nici o ușurare. Picasso și-a păstrat naționalitatea spaniolă, iar divorțul nu este îngăduit în Spania. Nu se va putea deci însura cu tînașa femeie care așteaptă un copil de la el și nici nu va putea să dea numele său acestui copil. Procedura judiciară îl scîrbește profund. În pofida bruscheții pe care o afîșează în mod voit, este extrem de vulnerabil. Excesele înseși ale bruscheții sale, vîna de cruzime care țîșnește cîteodată în refuzuri sau în rupturi, nu sînt decît reac-țiile unei sensibilități deosebit de susceptibilă.

Însinuări răutăcioase, curiozități bolnăvicioase, pretenții perfide — tablourile îi sînt sechestrare ca garanție pentru plata pensiei alimentare — l-au zdruncinat atît de rău, încît pare că un resort s-ar fi rupt în el.

«Nu mai intră în atelierul său și numai faptul că își vede tablourile și desenele îl înfurie, căci fiecare îi amintește de ceva petrecut de curînd și fiecare din aceste amintiri îl face să sufere», relatează Sabartés. Această criză a creației sale, de o violență rară la el, nu exprimă numai dezgustul pentru ceea ce i se întîmplă: onestitatea sa funciară de creator îl obligă să angajeze toate mijloacele de care dispune, și lui îi repugnă să lucreze

în condițiuni în care se simte diminuat în ființa lui. Tulburările vieții particulare au zdruncinat în el marile certitudini. L-au făcut să se îndoiască de acea identificare a fiecărei opere cu el însuși, identificare ce persistă chiar în cele mai extravagante din experiențele lui. Aceste tulburări au atins însăși rădăcina adîncă a nevoii lui permanente de a se reînnoi. Epuizarea produsă de anii de muncă încordată sfîrșește prin a-l deruta. Se oprește, dintr-o dată. « A încetat de a mai picta timp de doi ani, n-a mai pictat și desenat nimic, scrie Gertrude Stein. Este extraordinar să încetezi de a mai face ceea ce ai făcut toată viața, dar asta se poate întîmpla. E de mirare cînd te gîndești că Shakespeare n-a mai pus mîna pe pană după ce a încetat de a mai scrie; și se cunosc și alte cazuri cînd se întîmplă lucruri care distrug tot ceea ce a silit o ființă să existe; dar identitatea care depinde de lucruri care au fost făcute, există sau nu? Mai degrabă da, conchide Gertrude Stein, un geniu e un geniu chiar dacă nu lucrează. » Există totuși o nevoie de a se exprima, care-i frămîntă pe toți cei ce-au cunoscut această binecuvîntare — sau acest blestem — și care se pomenesc deodată părăsiți de har. Ei caută atunci un mijloc secundar, o cale laterală spre a-și amăgi descumpănirea. Picasso a găsit și el această cale. Se apucă să scrie. Multă vreme șovăie să arate altora ceea ce scrie. « Un fel de pudoare îl reținea de la aceasta, povestește Sabartés. Totdeauna s-a observat la el acea teamă, acea timiditate ce-l face să ezite a arăta cuiva vreuna din noutățile sale. » Scrie în spaniolă. Limbajul lui plastic este, evident, internațional, nu are nici un accent băștinaș, dar, în momentele de mare tensiune, idiomul său natal, compus din amintiri depărtate, din impresii pe care el însuși credea că le uitase, răsună puternic în opera sa. Cînd începe să scrie, recurge, totuși, la mijlocul de expresie al copilăriei lui și cum, de regulă, nu avem decît o singură limbă la dispoziția noastră, sîntem nevoiți, ca să ne acomodăm cu un limbaj de împrumut, să ne înăbușim graiul natal, să-i refuzăm dreptul de a se infiltra într-o operă de creație. Picasso n-a făcut acest lucru. Limba spaniolă a rămas în el ca un pămînt virgin, niciodată arat. Dintr-o dată, elevul nesilitor din școala primară, omul despre care prietenii lui spun că nu l-au văzut niciodată cu o carte în mînă se apucă să scrie, « într-o

formă literară foarte șlefuită». Scrie poeme. Poeme de pictor, culori întinse pe marginea unei palete, iată ce înșiră el pe hîrtie, fără legătură între ele.

« E vorba aici, scria atunci André Breton, de o opțiune bruscă, foarte clară, făcută de un om — și puțin importă în virtutea căror împrejurări — care și-a însușit un domeniu imens... în favoarea unui alt domeniu în pragul căruia s-ar putea presupune că darul său excepțional încetează de a se exercita, cea mai desăvîșită putere de figurare plastică fiind departe de a implica, în general, vreo facultate echivalentă pe planul verbal. » Picasso continuă să fie obsedat de culoare și își scrie poemele cu creioane de culori diferite, paginile manuscriselor lui sînt împestrițate « ca penajul unui papagal ». Influența suprealistă, pe care nu vrea s-o admită în tablourile lui, îi domină poezia. Ar putea să picteze ușor ceea ce așterne în cuvinte pe hîrtie: alăturări de obiecte, de senzații vizuale dispartate. Dar, pictînd, ar fi supus aceste fragmente discontinui ale realului unor legi picturale pe care le poate schimba, firește, dar care, există totdeauna pentru el. Scriind, își lasă gîndul să rătăcească în voie, iar asociațiile de idei să îmbine ele singure elementele separate. « Scrierile lui nu sînt de loc scrierile lui, spune Gertrude Stein. La urma urmei, egoismul unui pictor nu este tot una cu egoismul unui scriitor, el nu are nimic de spus, nu este în ceea ce scrie. »

Scrisul devine o pasiune pentru Picasso, una din acele pasiuni violente și efemere ce izbucnesc la el în zilele de sterilitate. « Pentru a scrie, toate ungherele îi sînt potrivite, notează Sabartés, un colț de masă, marginea unei mobile, brațul unui fotoliu, genunchiul său... Numai să nu fie deranjat... De îndată ce e singur... își scoate carnetul ca să scrie; dacă cineva îl stingherește, ascunde carnetul șiși încruntă sprîncenele: „Ce este?“ Se închide în camera lui sau la cabinete, pentru a fi sigur că, măcar acolo, nu-l va căuta nimeni. »

Prietenul din copilărie, confidentul pe care-l ia adesea drept oglindă și care tocmai se întorsese în Europa după mulți ani petrecuți în America de Sud, primește cele dintîi roade ale încercărilor literare ale lui Picasso, nesigur și oarecum rușinos de a voi să rivalizeze cu amicii săi, poeții. Îi trimite cîteva texte la Madrid; în septem-

brie 1935, strecoară într-o scrisoare: « Orele se rostogolesc în puțuri și rămân adormite pentru totdeauna, fiecare orologiu care bate ceasul știe bine ce-i cu el și nu-și face iluzii ».

La începutul încercărilor lui, desparte frazele prin liniuțe mai mult sau mai puțin lungi, dar, pe măsură ce continuă să scrie, renunță la orice punctuație și la majuscule. Într-o zi, îi vine chiar ideea să nu mai separe cuvintele. Obiecția că lectura va fi astfel mai dificilă nu pare al opri din cale, totuși își dă seama că există anumite frontiere pe care nu le poate încălca.

Furat de pasiunea scrisului, se aventurează chiar să scrie în franceză. Când Sabartés îi relevă câteva greșeli de ortografie, el îi răspunde foarte liniștit: « Ei și? Prin greșeli se recunoaște personalitatea cuiva, dragul meu. . . Dacă m-aș apuca să îndrept greșelile de care vorbești tu după niște reguli fără legătură cu mine, atunci ceea ce constituie nota mea personală s-ar pierde în gramatica pe care eu n-am învățat-o ».

Scrise în franceză sau în spaniolă, poemele lui Picasso sînt mărturii ale sensibilității lui vizuale.

« O mîna la marginea umbrei face umbră mîinii », sau: « Lumina soarelui pe alb decupează un lup strălucitor. . . » Mai există de asemeni un sens — și foarte ascuțit la el — al sonorității particulare a unui cuvînt, firește mai accentuată cînd scrie în spaniolă. O dată se hotărî să-i compună un portret-poem lui Sabartés, pe care îl pictase de atîtea ori și căruia îi va mai face încă multe portrete:

*Ascuia de amistad
reloj que siempre está dando
las horas*

Adică:

*Jar al prieteniei
orologiu ce merge neîncetat arătînd
orele.*

Sabartés va rămîne de fapt pentru el acest orologiu pe care știe că se poate bizui și care-l va face să simtă ceasurile care trec, timpul ce se scurge.

Gertrude Stein sublinia că: «el, care putea să scrie atît de bine cu pensulele și culorile, își dădea seama că a scrie în cuvinte era pentru el ca și cum n-ar scrie de loc». Într-un univers depopulat de viziunile sale proprii, se mișca în marginea vieții lui așa cum se umblă printr-o casă cu majoritatea odăilor închise. Dar își interzicea cu încăpăținare să caute cheile ușilor încuiate. «A ajuns să se instaleze în propria sa durere», spune prietenul său.

O fotografie din 1935 îl arată cu fața lată, cu bărbia îngreuiată, cu niște cute verticale între sprîncenele încruntate și cu o expresie, neobișnuită la el, de posomorîre răspîndită între crețurile amare ale obrajilor și colțurile gurii, expresie de om certat cu viața. Cu toate acestea, chiar acum, în 1935, o mare bucurie îi e hărăzită sufletului său pasionat de tată spaniol: fika lui, căreia îi dă un nume din țara sa, Maria de la Conception, a apărut pe lume. I se spune Maïa.

Pentru Picasso, acest vlăstar, carne din carnea lui, este un miracol reînnoit. Se îngrijește el însuși de copilă, cu atît mai mult cu cît se exilase din universul lui propriu. «Într-o zi, scrie Sabartés, absolut hotărît să-și schimbe tabieturile, se apucă să spele scutece, căci asta, cel puțin, n-avea nimic de-a face cu îndeletnicirile lui de mai înainte.» Copila are părul blond, pielea albă strălucind de sănătate, ochii albaștri ai mamei, dar, de la o vreme începu să semene în chip ciudat cu tatăl ei. În dosul unei atît de blînde luminozități pîlpîie parcă un foc negru. Fetița va avea acea impetuositate, acele schimbări bruște, acea prezență cuceritoare, acea vitalitate debordînd din toți porii ce fac să pară fără vlagă ființele care o înconjoară. Cînd copilă nu este încă decît o fărîmă de carne tremurătoare, tatăl ei, ocupîndu-se de ea, uitînd de grijile lui materiale, găsește în această preocupare «satisfacția eforturilor fizice și în același timp avantajul de a nu mai vedea figuri indezirabile în jurul lui, fiind atît de fericit să trăiască în preajma Maïei», scrie Sabartés.

La începutul lui noiembrie 1935, Sabartés vine împreună cu soția, la invitația lui Picasso, să locuiască la el, casa părăsită părănduî-se prea tristă omului obișnuit cu prezențe feminine în jurul lui. Ca semn al acestei părăsiri, patul alăturat celui de al său, din camera de

culcare este acoperit cu ziare întinse peste el de Picasso, ziare ce vor rămîne multă vreme acolo, așa cum totdeauna, în casa lui, lucrurile au tendința de a se permanentiza.

Grație prezenței lui Sabartés, viața lui Picasso, care tocmai împlinise cincizeci de ani, va avea acum un martor tot atît de atent, precum îl avusese în prima sa tinerețe. Între oglinzile care n-au captat niciodată o prezență excepțională, Jaime Sabartés deține un loc aparte. Oglinzile sînt considerate ca neavînd nici o părere proprie și a fi cu atît mai fidele cu cît nimic nu le alterează suprafața, cu cît nici o culoare nu se amestecă în imaginile pe care le reflectă. Mediocritatea însăși a celor ce au urmărit viața de toate zilele a unui creator pare o garanție de autenticitate. Cînd Thomas Mann pune un narator să povestească viața muzicianului său blestemat*, el face cu atît mai sesizantă imaginea eroului său, cu cît observatorul rămîne în umbră, marginalizat, obtuz, străin de ceea ce povestește și satisfăcut de puțina lui importanță. Jaime Sabartés va intra în posteritate cu acel titlu de poet pe care Picasso l-a atașat unuia din primele portrete ce i l-a făcut. El a fost mai ales jurnalist, eseist, romancier; părăsind de foarte tînăr Spania, a trăit în America de Sud și în Statele Unite, dar Picasso a avut dreptate pe planul realității funciare, mai adevărată decît dovezile unei existențe trăită la împlinire, cînd i-a recunoscut prietenului său calitatea de poet. Receptivitatea lui particulară, unghiul lui de vedere foarte personal fac, într-adevăr, din Sabartés un poet autentic, și cînd el povestește evenimentele, cînd redă conversații sau zugrăvește portrete de ființe reale sau imaginare, este mai ales sensibil la atmosfera ce le înconjoară, la acea vibrație ce se propagă în jurul lor. Mai mult decît de ceea ce gîndesc oamenii, el se interesează de felul cum gîndesc, mai mult decît de ceea ce li se întîmplă, el urmărește reacțiile lor în fața evenimentelor, deoarece, pe planul pe care se mișcă un eveniment poate fi înlocuit cu altul, pe cînd reacția rămîne trăsătura personală a per-

* Aluzie la romanul lui Thomas Mann *Doctor Faust*, unde viața lui Adrian Leverkühn este povestită de prietenul său Serenus Zeitblom (n.t.).

sonajului său. În romanul lui, *Don Julian*, partea cea mai sugestivă o constituie atmosfera în care evoluează un misterios dispărut și familia lui, adevăratul erou al romanului fiind acea teroare nedefinită ce s-a abătut asupra unui orașel. Descriind viața prietenului său, Sabartés, în ciuda minuțiozității detaliilor zugrăvite, a evocat cel mai bine atmosfera de tensiune continuă, în care numai Picasso pare să poată respira în voie.

Înșușirea principală a lui Sabartés este neabătuta lui loialitate. Într-o zi, se vorbea despre cineva care își propunea să publice memoriile sale după moartea lui sau aceea a lui Picasso. « Atunci, s-ar putea să se spună lucruri care nu sînt plăcute să fie auzite », observă el numaidecît, cu un fel de susceptibilitate rănită. Totuși, nu cade niciodată victimă admirației sale. În modestia lui voită este mai mult orgoliu decît umilință. El evoluează pe marginea existenței agitate a lui Picasso cu ușurința unui preot oficiind într-un loc sacru, dar care, deși foarte convins de importanța solului pe care pășește, nu se va prea lua pe sine însuși în serios. Numai un spaniol este în stare să îmbine atîta gravitate cu un simț al umorului atît de ascuțit. Cînd primește vizitatorii inoportuni, sau cînd îi reconduce la plecare, Sabartés face cu ochiul în dosul geamurilor groase: « Iată-mă în rolul unui pedel; nu-mi lipsește decît bățul ». Pe măsură ce reputația lui Picasso devine mai răsunătoare, pe măsură ce vîlva de la ușile lui e mai mare, Sabartés se retrage tot mai mult în culise, cu un gest resemnat, cu un zîmbet amuzat. De îndată ce sosește la Paris, chemat de Picasso, se infiltrează în existența prietenului său, fără cea mai mică ambiție, fără cea mai mică iluzie, gata să abandoneze viața și activitatea sa proprie, observînd aproape înduioșat haosul în care trăiește prietenul lui.

Nimic nu s-a schimbat de pe vremea cînd tot felul de lucruri se îngrămădeau pe mica masă sau de-a lungul pereților din primul atelier parizian al lui Picasso, nimic, atît doar că spațiul e acum mai mare, iar acumularea lucrurilor a sporit în aceeași proporție. Pe pat se îngrămădesc scrisori importante, invitații, cataloage, reviste și cărți.

Artistul își pune corespondența de-o parte, fără a o tria, pe un scaun, sau sub telefonul ce servește de 324

prespapier, sau pe șemineu. În rue La Boétie, printre cărțile poștale vîrîte în rama oglinzii de la șemineu, printre tuburile de culori, sticlele cu ulei sau terebentină, alături de o oală de pămînt plină cu bidinele și pensule, sau de o sculptură înaltă de bronz ramificată ca un pom de Crăciun — se îngrămădesc vestigii curioase ale unui trecut mai mult sau mai puțin recent, care au avut pentru el, timp de o clipă, o anumită semnificație, amintiri ale unui sentiment uitat, ale unei bucurii pierdute, ale unei ființe dispărută de mult din viața lui. Singure semnele trecerii lor pe aici mai dăinuie, dovezi — o dată mai mult — ale fidelității față de el însuși, căci își amintește mereu cu putere, și ține să-și amintească, prilejul ce l-a făcut să pună pe marmura căminului dopul unei sticle de șampanie, un steguleț, o păpușă minusculă, o pană de pălărie sau o tichie de arlechin. Buzunarele lui au același aspect ca și camera sa, scrisori și facturi mototolite sau rupte, « pierdute din teama de a nu fi rătăcite », pachete de țigări, chibrituri, brichete fără benzină sau în stare să se aprindă brusc, chei, cuie și bricege sînt amestecate cu bucăți de carton și cu scoici, cu sfori și cu panglicuțe.

Într-o zi, Sabartés nu poate rezista ispitei aprige de a-l întreba: « Nu-mi explic mania asta de a păstra orice, dat fiind temperamentul tău de inovator ».

« Confunzi, dragul meu, niște termeni care n-au nici o legătură între ei. Principalul este că nu sînt un descreierat. . . »

Și conchide trufaș: « De ce vrei să arunc ceva ce mi-a făcut plăcerea de a-mi trece prin mîină? »

Ca de obicei, nu s-a explicat nici de data aceasta. Contradicția e prea adîncă și rezidă în faptul că iubește pe de o parte simplificarea, iar pe de alta că toată îngrămădirea asta de obiecte și persoane ce-i tulbură existența, îl agasează cumplit. Iar place să trăiască după legea minimei rezistențe, să-și scutească existența de tot ce e superfluu. O dată, în timpul conviețuirii cu Sabartés, se hotărăște, de pildă, să ia masa în bucătărie: « Acolo totul e la îndemînă », spune el. Căci, ceea ce-l plictisește în sufragerie este că trebuie să se ridice de la masa unde se instalase cu o carte, un carnet, un ziar pe care l-a citit sau se pregătește să-l citească,

cu țigări și chibrituri, adică un munte de lucruri ce urmează să fie date la o parte pentru a se întinde o față de masă.

Reducându-și viața la minimum de eforturi, Picasso vrea să-și amăgească toropeala ce l-a năpădit. Luni întregi se scurg într-un fel de paralizie, care devine cu atât mai accentuată atunci când pune stăpînire pe ființele cele mai active. Și alți creatori au cunoscut această așteptare a unui șoc liberator care să-i smulgă din ei înșiși. Dar pe Picasso, sclavul operei lui, n-îl imaginăm mai chinuit decît oricare altul din pricina inactivității. Cei care îl cunosc îndeaproape îl găsesc ca adîncit într-un somn din care n-are nici o poftă să se mai trezească. « Într-un anume fel, asta-i plăcea, scrie Gertrude Stein, era pentru el o răspundere mai puțin, și e agreabil să nu ai răspundere, întocmai ca soldații în război, un război este îngrozitor, spun ei, dar la război nu ai răspundere, nici față de viață, nici față de moarte. »

XIII. „GUERNICA”: IMAGINE A LUMII NOASTRE RĂVĂȘITE

1935—1939

«**A** sunat ceasul cînd poezii au dreptul și datoria să declare că sînt adînc înrădăcinați în viața celorlalți oameni, în viața comună », spunea Paul Éluard în 1936. Se întorcea din Spania, unde se dusese să vorbească despre Picasso cu prilejul unei retrospective a creației lui, prima expoziție ce avea loc la Barcelona după 1902 și care, în acest an, va fi organizată în cîteva orașe mari. Éluard se întîlnise la conferințele lui, în cadrul cărora Ramon Gomez de la Serna citise poeme de Picasso, cu mai mulți prieteni de-ai săi, poeți și scriitori ca Lorca, Alberti, Bergamin. Intelectualii spanioli erau foarte sensibili la neliniștile momentului, ca și cum ei presimțeau drama mondială ce avea să izbucnească în curînd, și reușesc să-i transmită oaspetelui francez îngrijorarea lor în fața primejdiei comune ce va zdruncina pentru multă vreme solitudinile spirituale.

La întoarcerea din Spania, Paul Éluard publică o culegere de poeme cu titlul semnificativ: *Ochii fertili*. Legăturile de prietenie dintre el și Picasso datează mai de mult. Încă în volumul *Capitala durerii*, publicat în 1926, figurează un poem intitulat « Pablo Picasso », iar altul îi este dedicat. Contactele cu suprarealiștii aveau să-l apropie pe Éluard de omul care, după cum spunea el, « ținea în mînă cheia fragilă a problemei realității » și care, izbutind să elibereze viziunea, « ajunsese la previziune ». Relațiile de prietenie devin tot mai strînse între Picasso și poetul mai tînăr cu cincisprezece ani

decît el, a cărui faţă asimetrică şi luminoasă de arhanghel şi al cărui foc din priviri reflectau înflăcărea credinţelor lui, generozitatea sa, ca şi intransigenţa şi duioşia lui niciodată dezminţită. Aceste legături de afecţiune cresc, se întăresc în decursul anilor, se transformă într-un drum străbătut cot la cot, împărtaşind laolaltă revoltele, durerile, indignările şi hohotele de rîs — drum pe care numai moartea ce-l surprinse pe Éluard în plină reînnoire a vieţii lui avea să-l întreprupă pe neaşteptate.

În iunie 1935, Picasso gravase patru ilustraţii în acuaforte pentru culegerea de poeme a lui Éluard: *Bara de sprijin*. Împărtaşise o mare placă de aramă în patru şi gravase pe ea: un cap de femeie dormind, apoi o compoziţie ce ţinea mai curînd de o caligrafie cu un ciudat caracter arab, şi chipul soţiei lui Éluard, Nush, « palidă şi luminoasă ». Al patrulea chenar era gol şi Picasso, ca şi cum se afla în criză de inspiraţie — lucru cu totul neobişnuit la el — sau poate cuprins de paralizia voinţei, se mulţumi să-şi lipească pe placă palma unsă cu cerneală, lăsînd acolo acea curioasă amprentă a mîinii lui harnice, acum hărăzită repausului.

Cînd Éluard se întoarce din Spania, el desenează totuşi pentru volumul *Ochii fertili* un alt portret al lui Nush, care impresiona prin fragilitatea ei. La începutul acestui an 1935 însă, Picasso se simte mai mult ca oricînd descumpănit. În februarie şi martie au loc la Paris două expoziţii, al căror imens succes atrage încă o dată curiozitatea marelui public asupra lui şi-l aruncă într-un val de solicitări inoportune. Se hotărăşte să fugă. Vrea să dispară undeva, să se piardă într-un anonim total. Îi spune lui Sabartés să-i trimeată corespondenţa pe numele Pablo Ruiz: « Da, Pablo Ruiz, ca pe vremea cînd eram mici ».

Vagabondările pe ţarmul Mediteranei nu-l fac însă să descopere un sat ocolit de marile căi turistice, unde n-a mai fost niciodată, ci îl duc într-o localitate cunoscută şi unde îl aşteaptă atîtea amintiri: la Juan-les-Pins. După o scurtă perioadă de linişte sufletească, este cuprins din nou de tulburarea ce se strecoară pe un ton glumeţ în scrisorile către Sabartés, căruia îi comunică într-o zi că a abandonat totul, chiar şi poezia, « pentru a se consacra în întregime cîntecului ». 328

În pofida dorinței lui de anonim, necazurile îl ajung din urmă, promisiunile ce-i fuseseră smulse pentru o colaborare — considera prea penibil să refuze în mod brutal cererile stăruitoare — îl regăsesc cu insistența unor datorii contractate: «Nu pot fi liniștit ocupându-mă de atâtea lucruri ce nu sînt nici ale mele, nici ale tale și pe care le facem, tu din bunătate pentru mine, iar eu nici nu știu măcar pentru ce». Cîteva zile mai tîrziu îi scrie plictisit: «Toate astea îmi creează o indispoziție atît de mare, încît ar fi mai bine să mă apuc să lucrez, decît să îndrug tot felul de prostii». A reînceput, într-adevăr, să lucreze. Spre sfîrșitul lui mai, se întoarce la Paris. Dar ezită să arate desenele făcute în ultimul timp. A reluat temeale sale familiare îndeosebi pe aceea a *Minotaurului*, însoțită de ciudate rezonanțe spaniole. Minotaurul se mută, sau e înhămat la o cotigă, din care alunecă un enorm cal muribund. Acest uriaș cal alb în agonie e purtat de Minotaur în puternicele lui brațe omenești (desen în tuș și guașă din 6.V.1936) și pare să fi fost tîrît dintr-o grotă din care se ivesc niște mîini albe pe un fond întunecat, bîjbîind în vid, cu un straniu gest de durere. Aceste mîini le vom revedea altă dată, la fel de enigmatice, ieșind dintr-o groapă căscată sub carul războiului. În partea dreaptă a tabloului, în dosul unui zid însoțit de umbra gropii întunecate, apare o fată blondă, cu vâl și cu o coroniță de flori pe cap.

În aceste desene sînt adunate mai multe elemente ce-i vor servi o dată lui Picasso pentru *Guernica*. Dar, înainte de a-i aduce șocul eliberator al unei mari creații, ele i se par lui Sabartés că reflectă mai ales zbuciumările, umbrele stăruitoare pe care soarele din Sud n-a reușit încă să le împrăștie.

La întoarcerea la Paris, Picasso se hotărăște să se apuce din nou de lucru și să execute planșele făgăduite lui Vollard, «nimeni nu știe de cînd», ilustrațiile pentru *Istoria naturală* a lui Buffon, lucrare neobișnuită pentru el, dar care-i va revela capacitatea de observator pătrunzător al realului, demonstrînd în același timp în ce măsură contrastul absolut dintre un stil și o tehnică poate să-i declanșeze inspirația. El, care iubește atît de mult animalele și-i place să aibă totdeauna cîte unul în jurul lui, este cel mai calificat să le evoce, nu

numai în aspectul lor exterior, dar și în comportarea lor, observată cu dragoste. Desenează ca și cum ar avea modelul în fața ochilor, bizuindu-se pe prodigioasa lui memorie vizuală pentru a reda pînă și calitatea unui păr sau a unui penaj. În răbdarea migăloasă a acestei prezentări se simte parcă nevoia de a se adăpa încă o dată la izvoarele realului, de a regăsi ceva din calmul interior prin mijlocirea calmului impus de o muncă atît de delicată. Pe lîngă un desen atent, precis acvatintele oferă o rară finețe a nuanțelor. Picasso se desfată cu această muncă, pare a se lăsa legănat de ea, planșele se succed urmînd cursul imaginației, « cîte una pe zi, cel puțin ». Ele sînt executate în procedeul așa numit « au sucre » și sînt trase imediat în atelierul lui Lacourrière, însă nu vor fi publicate decît în 1942 și vor deveni mai tîrziu cum subliniază Robert Maillard, « alături de *Metamorfozele* lui Ovidiu, una dintre lucrările cele mai căutate de către amatori ». Picasso supraveghează personal munca lui Lacourrière în atelierul acestuia din Montmartre. Pe străduțele acelei Butte din Montmartre, pe unde n-a mai călcat de atîta vreme, îl întîmpină multe și vechi amintiri. Într-o zi, întorcîndu-se de la gravorul său, trece împreună cu Sabartés pe lîngă « Lapin agile ». Frédé stă la o masă pe terasă. Reverdereea lui Picasso, evocarea vremurilor pitorești de altădată va fi cea din urmă bucurie a acestui om bătrîn.

Picasso abandonează încetul cu încetul tabieturile lui de sihastru. În blînde seri de la începutul verii iese cu Sabartés să plimbe pe Elf, cîinele său. Ajungînd pe Champs-Élysées, își pune întrebarea: « Să se întoarcă acasă, ori să se ducă la cafenea? » Nimic nu-l mai atrage în apartamentul gol, cu pat dublu acoperit de ziare, din camera de dormit. De obicei, își sfîrșesc seara într-una din cafenelele din Saint-Germain-des-Prés, unde Picasso se așază la masă cu o sticlă de Évian în față, în timp ce Elf pornea să cerșească zahăr la mesele din jur. Uneori se întîlnesc acolo cu Éluard, cu Breton, adesea cu Braque și soțiile lor.

Într-o zi, la « Deux Magots », Picasso observă o fată, la o masă din apropiere. Privirea lui întîrzie asupra mînușilor ei negre, brodate cu flori mari. Face o remarcă în 330

limba spaniolă. Fata îl recunoaște pe Picasso și zîmbește. Trăise multă vreme în Argentina. Rîsul ei luminează, deodată, o față gravă, cu trăsături regulate, încordate într-o expresie distantă și totodată atentă. Ovalul pur al obrazilor se lărgeste ușor în dreptul pomelilor ridicați ce denotă originea ei slavă. Figura îi este dominată de doi ochi limpezi, a căror privire nu se pierde niciodată între genele lungi, negre, și a căror insistență este accentuată de sprîncenele semețe. Sîngele croat al tatălui ei, arhitect, și sîngele francez al familiei materne, originară din Touraine și Poitou, își dispută expresia acestui chip tînr, care oscilează între o curiozitate veșnic trează și o timiditate paralizantă.

Hazardul care a dirijat întîlnirea de la « Deux Magots » îi reunește încă o dată pe Dora Maar și Picasso sub privirea luminoasă și înțeleghătoare a lui Paul Éluard, care o prezintă pe tînăra femeie prietenului său. Hazardul pecetluiește destinul unei femei și marchează începutul uneia din perioadele decisive ale artei lui Picasso. Dintre toate femeile care au împărțisit pînă acum, mai mult sau mai puțin timp, viața lui Picasso, nici una nu pare să fi fost atît de conștientă de ceea ce i se întîmpla ca Dora Maar. Era, pe de o parte, destul de tînră, destul de deschisă tuturor înrîurilor, pentru a suferi amprenta lui puternică, și, totuși, pe de altă parte, își trăise destul de adînc viața personală, spre a nu fi ca fetele prea tinere, o simplă materie pentru creație: Galatee trezită la noțiunea de existență. Mai mult, avea o meserie ce-i îngăduia să pășească, pentru a spune astfel, pe același plan în viața lui Picasso. Fusesse pictoriță, dar, neîncercîndu-se în talentul ei, se lăsase de pictură spre a se consacra fotografiei. Mai tîrziu se va folosi pe larg de înlesnirile acestei de-a doua meserii pentru a surprinde procesul creator al lui Picasso.

Dora Maar a pătruns în viața lui datorită și neliniștii ce plutea în atmosfera timpului. La 18 iulie sosesc la Paris știrile despre izbucnirea războiului civil din Spania. Nenumărați compatrioți bat la ușa lui Picasso. Ei vin din două tabere adverse. Totuși, Picasso — de la început — și-a precizat atitudinea. Republica spaniolă apelează numaidecît la celebritatea lui, numindu-l director al muzeului Prado, dar capodoperele de la Madrid

sînt evacuate spre a fi puse la adăpost: « Așa că, sînt directorul unui muzeu gol », spune Picasso. El urmează îndeaproape hotărîrile în legătură cu măsurile de securitate luate de guvern. Cînd Bergamin îi povestește că, supraveghind la Valencia sosirea tablourilor de la Madrid, și că, derulînd o pînză, a văzut că are în mîna lui *Las Meninas*, Picasso scoase un oftat: « Cît de mult mi-ar fi plăcut să fi fost în locul tău! . . . »

Războiul civil din Spania l-a zguduit mai adînc decît a putut s-o facă orice alt eveniment mondial. Aștepta, oare, mai mult sau mai puțin conștient, să se identifice cu ceva mai puternic decît chinurile creației proprii, căuta, oare, o comuniune sau o comunitate pierdută de atîta vreme?

În cursul anilor trăiți cu Dora Maar, în însăși sinceritatea intimității lor, se plînge adesea de solitudinea lui, tortură specific spaniolă, blestem al unui creator izolat. Pe un ton ironic ce nu poate ascunde ceea ce e tragic în el, împrumută un vers de Vigny spre a-și exprima durerea iremediabilă:

Vai, eu sînt, Doamne, puternic și însingurat.

Reacțiile poporului spaniol, violentele sale tresăriri în lupta pentru libertate trezește în Picasso simțul solidarității, rupe cercul izolării lui. În angajamentul lui pasionat este, în plus, un element pe care l-a dezvoltat Gertrude Stein. Renunțarea sa la pictură a fost voluntară, dar ea reflectă totodată acea angoasă a sterilității care asaltează într-o zi, cu mai multă sau mai puțină cruzime, pe orice creator. Războiul civil coincide cu angoasa ce se cuibărise în el. « Nu evenimentele în sine care se petreceau în Spania erau acelea care l-au trezit pe Picasso, scrie Gertrude Stein, ci faptul că ele se petreceau în Spania; el pierduse Spania și iată că Spania nu era pierdută, ea exista: existența Spaniei l-a trezit pe Picasso, exista și el. . . Picasso a început să lucreze, a început să vorbească așa cum a vorbit toată viața lui, să vorbească prin desen și culoare. »

Totuși, în momentul cînd a izbucnit războiul civil, nimeni nu părea a-și da seama de forțele ce se înfruntau acolo și de ceea ce reprezenta această înfruntare pentru lumea întreagă. Picasso era atunci cufundat încă în

noua lui pasiune. Plasat cum era între exigențele soției sale și atașamentul său pentru mama fiicei sale, apariția Dorei Maar în viața sa avea să-i creeze complicații greu de rezolvat. Dar tot ea îi va aduce o ieșire, o ieșire ciudată din aceste încurcături. Dora Maar nu este dintre acelea care își tirguiesc dăruirea. Totuși, întrucât locuia la părinții ei, era obligată să țină seama de anumite reguli, trebuia să se întoarcă seara devreme acasă. Când părăsește apartamentul din rue La Boétie, Picasso apare în balcon, cu o lampă în mână, spre a-i face lumină la plecare. Acest felinar, semn al unei pasiuni noi, va avea într-o zi rolul său în lumina ce străpunge noaptea *Guernicăi*. Pe la mijlocul lui august, Picasso părăsește Parisul, ca totdeauna în căutarea soarelui din Sud. Se refugiază într-un sat de munte, Mougins, la o jumătate de oră de Cannes. Dora Maar e la niște prieteni, la Saint-Tropez. Picasso se duce și o ia de acolo; nerăbdarea lui de îndrăgostit nu se mai poate lipsi de prezența ei. Micul târg Mougins este invadat, pînă în sala de mese a hotelului « Vaste Horizon », de detestabila pictură a unui paznic de cîmp, ce-l amuză mult pe Picasso. Aici, în acest hotel, Dora Maar descoperă două fete, angajate ca femeie în casă și bucătăreasă, pe care le vor lua cu ei la Paris, și dintre care una, Inés, va rămîne la Picasso, ca unul din rarele puncte stabile ale vieții lui de fiecare zi, de-a lungul vicisitudinilor existenței lui.

De aici în colo, la fiecare aniversare a nașterii sale, Inés va primi în dar un portret al ei făcut de Picasso, portret realist în care trăsăturile pure ale chipului ei se detașează net din norul de umbră al părului bogat. Pasiunea lui Picasso, semn tipic al eternei lui tinereți sentimentale, se împacă greu cu clandestinitatea. « Eu nu călătoresc incognito », îi scrie lui Sabartés. Frumosul chip al Dorei Maar domină în curînd — și pentru mulți ani — arta sa. Unul din primele ei portrete (colecția dnei Cuttoli, Paris) o reprezintă tunsă încă foarte scurt, așa cum era cînd s-au cunoscut, dar cu o coadă falsă în jurul capului, în timp ce și lăsase părul să-i crească lung, la cererea lui Picasso. Pe fața ei, sprijinită într-o mînă mică — foarte frumoasele mîini ale Dorei Maar îl emoționează nespus — ochii sînt nemăsurat de mari, cu o privire intensă, ce se și dă, dar se și ferește în același timp.

Această enigmă a unei pasiuni împlinite și totodată plină de neliniște, Picasso pare a căuta să o rezolve în desenele pe care le înmulțește mereu. Dar « pentru ca femeia iubită să-și ocupe locul ei deplin, scrie Sabartés, el o poartă peste tot cu dînsul, mai ales în scurta perioadă pregătitoare a proiectelor lui de dominare, perioadă pe care am putea-o numi marea paradă a cuceririi ». Această mare paradă implică un pelerinaj de-a lungul tuturor etapelor artei lui, și Picasso e în această privință un ghid conștiincios. Dora Maar se va asocia tuturor monștrilor zămisliti de imaginația lui. De pe plaja mediteraneană țîșnesc noi figuri în formă de prore de corăbii. În lațuri de lemn, în bile foarte bine făcute, în bețe de golf sugerînd capete de vipere, astfel e construit acest divertisment de roboți care este lucrarea *Fete cu mica barcă* (colecția dînei Meric Callery) din luna februarie 1937. În același stil sînt: *Femeie goală pe plajă*, cu micul cap în formă de bilă avînd trăsăturile abia indicate, și culoarea ocru închis a lemnului, cu reflexe zgîriate pe pînză, în contrast cu dunga mării foarte albastră și cu cerul albicios de vară, precum și *Femeie șezînd cu o carte* care, grație vigoriei lui Picasso în transpunerea formelor, capătă o alură monumentală.

Dar, după această călătorie în trecut, el începe să fixeze trăsăturile Dorei Maar conform unei maniere inedite, inspirată de ea. Avid, cum îl știm, de orice mijloc de expresie, a recurs chiar la o nouă experiență tehnică. Îl interesează meșteșugul de fotograf, ca toate meseriile pe care degetele lui îndemînatice nu le-au abordat încă. Își amintește de încercările lui Corot pe plăci de sticlă unse cu gelatină. Învăță de la Dora Maar să mînuiască aparatul de fotografiat. Se gîndește că ar putea combina un mijloc de reproducere mecanică cu o gravură originală pe o placă de sticlă. Capul Dorei Maar apare viu luminat de jos; în partea umbrită, ochiul și orbita reies într-o pată de lumină. Într-o altă fotogravură, trăsăturile Dorei Maar, desenate ușor cu pensula, se detașează pe un fond format din fotografia unui voal, în timp ce, pe o altă placă, un șal de voal se suprapune feței. Dar ceea ce inspiră mai ales Dora Maar este o optică nouă, o viziune diferită, care vor rămîne legate de aproape toate portretele ei. Această optică nu este un element nou, dar pentru ca să poată stabili simulta-

neitatea în legi plastice avea probabil nevoie de extrema mobilitate a noului său model, de vioiciunea prezenței ei fizice și de neliniștile ei sufletești. Dubla prezență a profilului și a vederii din față se tradusesse pînă atunci la el printr-un desen liniar care-l făcea mai puțin convingător. Fapt curios, de altfel: tînăra fată blondă al cărei trup robust, al cărei profil puternic treziseră în Picasso vîna lui sculpturală, apare în tablourile lui împărțită în aplaturi delimitate de curbe, înconjurate de o dungă închisă, pictură de vitraliu sau de ceramică.

În acest fel mai pictează *Portretul Mariei Thérèse Walter* din ianuarie 1937, într-o atitudine de calm imperturbabil, așezată într-un fotoliu, cu o pălărie pe cap, dar cu cei doi sîni ieșind dintr-o rochie mult decoltată, iar luminozitatea pielii și a părului fiind redată de un verde palid. Alt fapt surprinzător caracteristic amestecului de sentimente sau de dorințe atît de frecvent la Picasso: o pictează pe Marie Thérèse Walter într-un corsaj albastru ce-i aparține Dorei Maar și într-o rochie cu dungi accentuate în care se regăsesc toate culorile paletelor sale din acest moment, galben, verde, violet închis, albastru și bej, care, alinate cu răbdare, dau acestui tablou un caracter decorativ.

Într-un *Portret al Dorei Maar*, pictat probabil cam în același timp sau puțin mai tîrziu, formele au suferit o schimbare bruscă. Figura, tratată nu prin aplaturi, ci cu un relief puternic, apare între coama părului de un albastru bătînd în negru și un nas din profil lipit de alt nas văzut din față, în timp ce un ochi din profil, dar întors spre interior, verde, înfruntă un ochi din față, calm și roșu. Picasso reușește aici același tur de forță ca și în portretele cubiste; în ciuda tuturor deformărilor pe care le impune acestei figuri regulate, portretul rămîne de o asemănare izbitoare, pînă la mîinile fine, tratate în spice, cu unghii roșii și ascuțite, ce reproduc gesturile caracteristice ale modelului. Femeia șezînd are ca fond un spațiu redus la pereții îmbrăcați în scînduri subțiri albe, și acest cadru îngust — celula monahală, pereți sau gratii de închisoare — va figura în suita de portrete ale Dorei Maar, ca o reprezentare a dorinței geloase a bărbatului de a ține tînăra femeie prizonieră. Pofta de lucru i-a revenit brusc lui Picasso. I-a revenit în mod violent, paralel cu sporirea rezervelor de pasiune,

paralel cu furia și îngrijorarea cu care urmărește soarta nesigură a războiului din Spania. Acest război face ravagii în peninsula, și numai elita intelectuală din restul lumii pare a-și da seama de importanța lui. Toți cei care, bărbați și femei, urmăresc curentele noii sensibilități în artă și literatură simt dintr-o dată că ceea ce se petrece dincolo de Pirinei are strânse legături cu propriul lor destin. cu viitorul libertății lor de expresie. Într-o lume nepăsătoare, îmbuibată de « realism politic », o lume de egoisme camuflate sub masca înțelepciunii naționale, lupta inegală a poporului spaniol, lipsit de arme, lipsit de sprijin, trezește ecouri profunde, unește generozități izolate, adeziuni înflăcărâte. În lumea anglo-saxonă, a cărei politică oficială împiedică orice ajutor dat republicanilor, imaginațiile se aprind așa cum nu s-au mai aprins de când lordul Byron îmbrățișase cauza pierdută a independenței grecești. Dincolo de ideologii, dincolo de ororile săvârșite de cele două forțe încleștate, revolta spaniolă împotriva mizeriei, împotriva agresiunii unui regim încă aproape feudal, are un caracter particular ce trezește loialitatea omului față de om.

Pe când cei doi dictatori fasciști care, în cei privește, cunosc bine scopul luptei, îl aprovizionează pe Franco cu arme grele și cu aviație, în mod paradoxal tocmai sub egida lui Léon Blum, Franța proclamă politica de neintervenție, ca și cum ar vrea să ignore că explozia obuzelor pe Guadarrama este semnalul unei conflagrații generale.

Picasso, pasionat de luptele ideologice și în același timp adâncit în solitudinea lui de creator, este îngrijorat de întorsătura pe care o iau evenimentele din Spania. El cunoaște ravagiile fascismului în Italia, știe câte orori se petrec în Germania, dar aceste crime nu evocă în el imagini atât de familiare ca atrocitățile comise pe pământul Spaniei. Sîngele ce curge — și curge în zadar — este sîngele prietenilor lui. Morții care cad în această luptă inegală au fost oameni vii din țara lui.

Franco este, la rîndul său, un monstru binecunoscut, el continuă suita de coșmaruri ce-au asaltat istoria Spaniei, el încarnează toate beznele ce s-au abătut asupra patriei lui, toți demonii ce-au ținut-o sclavă tenebrei. Trăsăturile lui Franco sînt acelea sub care Picasso, asumîndu-și moștenirea revoltei spaniole, înfățișează chipul cumplit

și grotesc al dictaturii. Artistul își afirmă astfel caracterul său funciar, tipic pentru țara lui: când un spaniol vorbește în limbajul lui propriu, când găsește accente ce s-ar spune că sînt strict locale, el este încredințat că vorbește în numele umanității; când Picasso exprimă tresăriri ce sînt particulare prin cuvinte ce sînt numai ale lui, prin imagini inventate pentru uzul lui personal, este convins că folosește acel *idiom universal* pe care și-l atribuia Goya.

Ca moștenitor direct al lui Goya întocmește Picasso acel act de acuzare în cuvinte și imagini care este *Visul și minciuna lui Franco*. Expresiile spaniole ce vin pe buze au întreaga violență, toată furia unei Spanii mîniată, ele au puterea de blestem a predicatorilor populari, grosolănia rîsului neputincios al poporului și înșiruirea de imprecășii din înjurăturile sale. Despre această « mînie spaniolă », cum era numită în secolul al XVII-lea, José Bergamin a spus: « Toată poezia și toate artele poetice . . . sînt arte de cutremure. Mînia omenească este expresia cea mai sfîntă a voinței noastre de a trăi, împotriva morții. Este expresia populară a omului; prin ea, el își leagă solitudinea sa de plenitudinea solitudinii umane; se întîlnește cu toți oamenii. Prin limbajul mîniei, prin cuvîntul sau prin glasul tuturor, adică al poporului însuși, el devine popor. »

Textul pamfletului a fost scris dintr-o răsuflare în zilele de 8 și 9 ianuarie 1937, și a fost ilustrat la început cu patrusprezece gravuri în acvaforte. Imaginile nu sînt legate de text decît prin violența lor, prin caracterul lor, care este în același timp acela al imagisticii populare și al propriului său dispreț plin de furie. Alegînd această formă de benzi ilustrate, o foarte veche amintire pare a-l fi însuflețit pe Picasso. Pe vremurile de la Bateau-Lavoir, avea o deosebită plăcere să privească în ziarele americane pe care i le dădea Gertrude Stein, acele predecesoare ale *comic-strips*urilor de astăzi, peripețiile acelor « Katzenjammer Kids »; și le cerea cu insistență cînd Gertrude Stein uita să i le aducă. « Katzenjammer Kids », la rîndul lor, se inspiraseră din celebra serie germană a isprăvilor lui « Max und Moritz », de un umor sumar și adesea crud. Chipul de coșmar al lui Franco este însă reprezentat sub trăsături cărora nu li se cunoaște nici un model, tot așa cum nu se cunosc

modelele ce i-au inspirat lui Goya strigorii și fantomele sale. Are o formă fleșcăită, lăbărțată, asemănătoare reclamelor Michelin, și prevăzută cu un cap de melc încoronat. Sensul luptei este precizat fără echivoc. Monstrul flasc și odios, cu al său cap de melc acoperit cu o pălărie de pelerin, stă în genunchi pe o perniță în fața unui altar înconjurat cu sîrmă ghimpată și pe care tronează, în semn de glorie, un duro *. Lugubra fantoșă a străpuns cu lancea un cal înaripat, care se prăbușește la picioarele sale. O femeie cu profilul pur zace năucită într-un ogor: în lupta pentru libertate, femeile cad în Spania la fel ca și bărbații. O bestie dezgustătoare, păroasă, cu gura rînjindă la mijlocul pîntecului, înfruntă capul calm de berbec. Spania eternă sfîrșește prin a alunga odiosul coșmar. Monstrul cu cap obscen, prelungit printr-un trup de zebra, este sfîșiat de un taur și se tîrăște împleticindu-se, cu măruntaiele curgînd din el.

Cele paisprezece planșe ce alcătuiesc suita *Sueño y mentira de Franco* vor fi completate mai tîrziu cu altele patru care vor reflecta imaginile noilor atrocități comise în Spania: femei ucise, femei ce urlă cu obrajii brăzdați de lacrimi, mame ce strîng la piept cadavrele copiilor lor. Această suită de optsprezece planșe cu sublinieri în acvatintă avea să fie publicată mai tîrziu și în format de cărți poștale, spre a fi vîndute în folosul fondului republican. Prin acest act de acuzare, prin această explozie de mînie « Picasso și-a regăsit meleagurile sale », spune Cassou.

În aceeași lună ianuarie, cînd își redactează violentul său pamflet, guvernul republican îi cere să decoreze un perete al pavilionului spaniol de la Expoziția Internațională ce se pregătește la Paris. Picasso promite concursul, dar întîrzie să se apuce de lucru. Pentru o lucrare de proporții mari are nevoie de mult spațiu în jurul lui. Domeniul de la Boisgeloup i-l lăsase soției lui. Simte, de asemenea, dorința de a pleca din Paris, Vollard îi închiriaza vechea casă pe care o cumpărase la Tremblay-sur-Mauldre, unde a transformat garajul în atelier — casă rustică, înconjurată de o vastă grădină, cu un vechi puț. Picasso se pune pe lucru, împărțindu-se între atelierul de la țară și Paris.

* Duro, monedă spaniolă (n.t.)

La începutul anului, Sabartés părăsește rue La Boétie. Contrar obiceiului său, Picasso a plecat de acasă foarte de dimineață, sentimental rușinat de propria lui sensibilitate, căci nu voia să-și vadă prietenul plecând.

Naturile moarte pe care le pictează atunci sînt, cele mai multe, așezate în fața fondului luminos al unei ferestre, cu un mîner foarte accentuat, adesea mult prea mare. Cînd fondul este un perete cu tapet în dungi sau înflorat, adesea se află acolo și o oglindă care captează lumina. Dintre obiecte, reapar un vas cu flori, un ulcior, un sfeșnic cu o lumînare aprinsă a cărei flacără desenează un ochi deschis, o sculptură neagră, un bust de femeie ale cărei trăsături sînt acelea ale Dorei Maar. Aceste naturi moarte cu un colorit foarte vesel sînt printre cele mai intense pe care le-a pictat vreodată, ele reflectă bucuria unui cămin, a unei vieți cotidiene fericite. Nerăbdarea de a crea îl cuprinde din nou, după mai mulți ani goi; plenitudinea ce-o simte pulsînd iarăși în el se împacă însă greu cu o muncă întreruptă mereu, cu deplasările în afara Parisului. Închiriază atunci două etaje ale unei vechi case din veacul al XVII-lea, în rue des Grands-Augustins, la nr. 7, casă căreia i se spunea « hambarul Barrault », după numele fostului locatar. Întîmplarea a voit ca această casă să fie chiar în apropierea locului unde Balzac și-a plasat cadrul *Capodoperei necunoscute*.

Atelierul se pretează unei lucrări de mari proporții. Spaniolii încep a se neliniști în privința compoziției pe care Picasso le-a promis-o pentru Expoziția Internațională. Era luna aprilie și el nu începuse încă să lucreze, nu schițase nici un proiect, în jurul lui domnește parcă o atmosferă de așteptare, vibrația abia perceptibilă a speranțelor prea încordate ce se pun în el. José Bergamin scrie: « Consider pictura lui Picasso de pînă acum ca o introducere la opera lui viitoare », și adaugă: « Actualul nostru război de independență spaniolă îi va aduce lui Picasso, cum celălalt război îi adusese lui Goya, plenitudinea deplină a geniului său pictural, poetic, creator . . . »

Aceste amînări, aceste șovăieli de a se apuca de un lucru ce implica probabil acea teamă resimțită de toți creatorii, chiar cei mai orgolioși, la gîndul de a nu putea satisface întrutotul speranțele ce se îndreaptă către el, nu rămîn

neobservate de adversarii guvernului republican. Reversul evenimentelor să-l fi convins, oare, că e zadarnic să se mai continue lupta? Să se încline, oare, și el, pasiv, în fața faptului împlinit? S-a zvonit chiar că Picasso ar fi trecut de partea lui Franco. Picasso va protesta cu indignare împotriva acestui zvon, mai târziu, într-o declarație publicată la New York cu prilejul expoziției pictorilor spanioli republicani: « Războiul spaniol este lupta reacțiunii împotriva poporului, împotriva libertății. Toată viața mea de artist n-a fost decît o luptă neînteruptă contra reacțiunii și contra uciderii artei. Cum s-ar putea crede că aș fi, chiar și pentru o clipă, de acord cu reacțiunea și cu răul? »

Ceva mai târziu va spune iarăși: « Am crezut totdeauna, și cred și acum, că artiștii care trăiesc și lucrează cu valori spirituale nu pot, nu trebuie să rămînă indiferenți în fața unui conflict în care sînt puse în joc cele mai înalte valori ale omenirii și civilizației ».

Dar, oricît de ferme ar fi aceste convingeri, oricît de neclintită ar fi în el dorința de libertate absolută, are nevoie de o nouă zguduire, de o răvășire puternică pentru a face să țîșnească vîna sa creatoare. La 28 aprilie, orașul Guernica este distrus de bombardierele germane, victimele sînt femeile și copiii surprinși de o moarte năprasnică, primul masacru al inocenților din vremurile noastre. Este noua înfățișare a războiului dată la iveală, este unirea tuturor forțelor răului scoasă la lumină, este eșecul democrațiilor și, de fapt, începutul prăbușirii lor finale.

Impresia fulgerătoare produsă asupra lui Picasso de această veste se traduce prin furia cu care el se apucă de lucru. Marea compoziție pe care o face pentru pavilionul spaniol va fi intitulată *Guernica*. Zervos confirmă: « Primul stadiu al tabloului a fost conceput în exaltare ». La 1 mai, Picasso îi arată lui Sert desenele în creion pe hîrtie albastră conținînd o schiță rapidă a temei centrale, alături de detalii mai conturate, ca magnifica schiță a calului mugind, prăbușit. Asemeni unui motor ambalat, lucrul progresează așa cum numai în furia creatoare a lui Picasso poate să progreseze. Dar nu e nici pe departe vorba de o improvizație a unei forțe dezlănțuite. E o muncă tenace, îndîrjită, ce îmbină violența cu minuțiozitatea, clocotul invenției cu o nemărginită răbdare.

Linii mari ale compoziției au țîșnit dintr-o singură viziune, dintr-o singură zvîcnire, dar ele aveau să se modifice încetul cu încetul pe parcursul lucrării, în sensul unei despuieri din ce în ce mai riguroase, al unei simplificări ce stăpînește elementul emotiv. Picasso vrea să-și pună în joc toate mijloacele sale, să nu lase nimic la întîmplare. S-au numărat pînă la o sută de studii pentru și în legătură cu *Guernica*. Publicate în mare parte, ele sînt ghidul cel mai revelator, cel mai sigur al procesului creator la Picasso. Dacă nu s-ar ști nimic altceva despre el, privind studiile pregătitoare pentru această mare compoziție am avea o cuprindere completă a felului său de a concepe o operă și de a o executa, a chinurilor și bucuriilor lui, a eforturilor adesea disperate și a încîntării în fața soluțiilor găsite. Împrejurări deosebit de favorabile au contribuit ca să putem urmări această muncă zi de zi, să avem astfel o biografie a lui Picasso însuși și în același timp monografia unei opere.

Dora Maar e alături de el în timpul cît pictează *Guernica* în atelierul din rue des Grands-Augustins. Ea înțelege de la început importanța evenimentului la care îi este dat să asiste. Foarte repede, la opt zile după ce Picasso s-a apucat să lucreze, are fericita idee de a fotografia stadiile succesive, de a arăta felul cum el a ales diferitele elemente picturale, căutarea zbuciumată a celei mai bune și mai concise expresii a acestei viziuni ce i-a apărut în vîltoarea unui încrîncenat sentiment de compasiune. Grație acestor fotografii și a numeroaselor schițe publicate, avem impresia de a fi pătruns în atelierul lui, fără știrea și fără voia sa.

Calul rănit de moarte, pe care-l plasează în centrul compoziției, îl preocupă în primul rînd. Printre studiile făcute a doua zi după eboșa inițială, capul animalului este pictat în camaieu, rîgînd, cu o asemenea expresie de groază că Barr l-a considerat, în opera lui Picasso, drept viziunea care se șterge cel mai greu din memorie. Unul dintre accentele principale ale cumplitei drame este redat prin mama îndurerată, cu copilul mort pe care-l strînge în brațe. Picasso o imaginase la început coborînd, împleticindu-se, pe o scară din casa ce se năruie și din care ea n-a putut salva decît micul cadavru. Două zile mai tîrziu, imaginea se precizează definitiv,

cu enormul cap dat pe spate, cu gura căscată într-un urlet de durere, gură din care iese afară limba ascuțită; trupul prăbușit pare al unei paiate sfărîmate. Din fotografia făcută de Dora Maar, la 11 mai, reiese că ansamblul enormei pînze (3,50 m \times 7,30 m) era atunci schițat. Picasso a modificat numai poziția calului, al cărui cap este doborât lîngă cel al războinicului istovit ce pare înspăimîntat de țipătul năprasnic al animalului care răsfrînge parcă țipetele omenești. În timp ce picta pînza, continua studiile detaliilor, ca, de pildă, acel cap de taur cu buze omenești și cu trăsături napoleoniene, liniștite. Multe schițe sînt făcute în creion colorat. Picasso se gîndește să termine în culori pînza schițată în camaieu. Dar efectul tabloului este de pe acum atît de puternic, încît prietenii lui se străduiesc să-l facă să renunțe la acest gînd. Spre a-și da seama de aportul culorii, Picasso încearcă să introducă colaje. Într-o fotografie a Dorei Maar se văd bucăți de hîrtie cu dungi sau cu floricele, folosite pentru a reda rochiile, iar pe capul femeii din dreapta un șervețel de hîrtie figurează un batic ecosez.

Picasso constată că în felul acesta forța evocatoare a tabloului este vădit diminuată, însă nu renunță decît șovăind să se lipsească de culoare. A decupat o lacrimă roșie pe care o plimbă pe pînză sub ochii victimelor. În cele din urmă a atașat-o la ochiul taurului. Dar acest semnal roșu e de prisos. Îl înlătură — cu părere de rău — și, după obiceiul lui de a glumi pe seama propriilor sale elanuri emotive, îl numește « lacrima furișă ». Cînd tabloul este expus, îi spune lui Bergamin: « Lacrima asta va fi păstrată într-o cutiuță și măcar în fiecare vineri va fi lipită sub ochiul taurului ».

În primul proiect al lui Picasso, scena era situată în aer liber, avînd în centru un soare uriaș pe care se conturează pumnul răzbunător al războinicului. În pînza redusă la o scenă de interior, conturul luminii devine oval, pentru a lua în cele din urmă aspectul unui ochi gigat, cu un bec electric la mijloc.

Dar el continuă să transforme pînza în sensul unei evoluții spre o simplificare din ce în ce mai riguroasă, sacrificînd un simbolism facil sau efectele decorative la care se opriese, un moment, într-o serie de studii de ochi în formă de flori, noduri sau pești, cu gene ca niște fir

șoare de iarbă. Pentru capetele de femei, Picasso a folosit modelele ce sînt familiare. Mama îndurerată din stînga și cele două femei din dreapta au trăsăturile Mariei Thérèse Walter, cu nasul coborînd în linie dreaptă de la frunte, cu falca puternică și cu șuvițele lungi de păr. Profilul frumos al femeii la fereastră, ținînd lampa în mînă — acea lampă ce indica despărțirile din rue La Boétie — este al Dorei Maar. Dar oricît de familiare i-ar fi trăsăturile pictate sau sculptate de atîtea ori, el le desenează neîncetat în atitudinea imaginată pentru lucrarea sa, reflectînd paroxismul durerii. În ultimul stadiu al lucrului, femeile sînt desenate plîngînd, cu obrajii brăzdați de lacrimi, înăbușîndu-și suspinele, sau cu gura strîmbată de sughițuri. Pe pînza definitivă însă, plînsetele femeilor au fost șterse, ochii înșiși căpătînd forma unor lacrimi.

După sacrificarea multor detalii, *Guernica* se desprinde aproape monocromă din penumbra unui gri albastrui. Pînza este pictată în planuri mari, aproape fără relief, dar aceste planuri se succed atît de judicios încît creează, fără nici un recurs la perspectivă, o adîncime fictivă, ca și cum s-ar sfîrși în însăși inima nopții, și sînt atît de fin nuanțate încît nu dau impresia că au fost lipsite de culoare, ci mai degrabă că au pierdut-o, suptă de penumbră, acea penumbră a catastrofei. Picasso și-a plasat interpretarea aceasta a dramei într-o întunecime de Apocalips. Dintr-o lume pustiită de crimă n-a mai rămas decît o pasăre schematică prăbușită pe o masă și contururile vagi ale unei flori desenîndu-se peste mîna războinicului, lîngă rămășița spadei lui.

Expusă în iunie 1937 la Pavilionul spaniol, *Guernica* a fost considerată imediat ca fiind opera cea mai răscolitoare a secolului XX. Ea a suscitat comentariile cele mai diverse și mai contradictorii. Mutismul lui Picasso asupra sensului lucrării lui, ce i se părea că n-are nevoie de nici o explicație, a dat curs liber tuturor speculațiilor. Unora, tabloul li s-a părut prea limpede; altora, prea obscur. Directorul Muzeului Metropolitan, Taylor, i-a reproșat, după spusele lui Barr, banalitatea unei evidențe subliniate și l-a comparat cu poemul lui Tennyson: *Șarja brigăzii ușoare*. Alți critici au găsit că Picasso s-a exprimat aici într-un idiom intelectual, sofisticat, « inacesibil înțelegerii omului mijlociu », și l-au învinuit

că a despuat subiectul de orice emoție, că a dat tîrcoale unui simbolism ermetic, în loc să fi înfățișat evenimentul în sine. De fapt, Picasso n-a pictat și nu și-a propus să picteze atrocitățile de la Guernica. Și tocmai absența elementului narativ face din marele lui tablou o operă a zilelor noastre. « Prima însușire a artei moderne este de a nu povesti », spune Malraux.

Chiar cei care acceptau simbolurile calului muribund și al taurului impasibil, ca fiind protagoniștii dramei, l-au atacat pe Picasso pentru faptul de a fi făcut din calul rănit un monstru ridicol și din victimele bombardamentului un fel de momii.

Forma pe care Picasso a dat-o operei sale este însă tot atît de voită, tot atît de căutată de-a lungul multelor schițe făcute, ca și distanța pe care o pune între el și subiectul său. Oricît de zdruncinat ar fi fost de vestea cumplitului bombardament, oricît de scurt ar fi fost intervalul dintre emoția lui inițială și schițarea operei sale, el știa că nu ororile unei singure nopți, nu distrugerea unui orașel din țara lui era ceea ce voia să picteze, ci toate *Guernicele* de pretutindeni din lume. Această mînie, mai mult sau mai puțin conștientă, l-a determinat să aleagă forțele animale spre a reprezenta lupta ce va veni. Taurul cu ochi de om ce se înalță, nemișcat, aproape, prea apropiat chiar de femeia cu copilul ucis, apare ca încarnarea unei puteri ce se ridică din noaptea timpurilor, indestructibilă, spre a răpune vremurile noi. Botul deschis al calului muribund domină tabloul printr-un răget de durere cum rareori l-a fost dat urechilor omenești să audă. Victimele pictate de Picasso, momii într-adevăr, cu excepția profilului pur al femeii de la fereastră, nu au ca mobil să stîrnească o milă facilă: războinicul răpus are mîini îngrozitoare, cu degete groase și noduroase ca degetele de la picioare, iar palma îi e sfirtecătă; femeia care se prăbușește în flăcări agită niște gheare chinuite; la mama îngrozită, mîna măciucă se ramifică în crengi moarte. Atroce sînt și picioarele femeii care fuge, cu talpa plină de crăpături adînci, picioare ce sugerează prin mărimea lor enormă greutatea ce o țintuiește la pămînt și-o silește la eforturi uriașe ca să fugă, cu toată groaza ei. Acestei femei care fuge, Picasso i-a adăugat un gest curios al brațului ce însoțește diagonală trupului întins înainte, avînd mîna

cu degetul cel mare lipit de palmă și cu degetul mic ridicat parcă în fața unei enigme.

Chiar cei care refuză să admită viziunea particulară a lui Picasso, legile deformărilor lui, își pot pune întrebarea dacă ororile de la Guernica ar putea fi redată prin alte mijloace decît ale lui. S'a scurs mai bine de un veac și un sfert de la *Dos de Mayo*, lucrare executată și ea într-un elan de furioasă compătimire. Diferența de optică corespunde distanței în timp ce separă iataganele însîngerate de bombele incendiare, și o șarjă de cavalerie de avioanele ce atacă noaptea. Tabloul lui Goya cu meritul lui de a reda o întîmplare văzută, de a prezenta un eveniment real, a fost tot atît de revoluționar, în raport cu pictura istorică a timpului său, pe cît este *Guernica* în comparație cu *Dos de Mayo*. Ca și capodopera lui Goya, *Guernica* este o anticipare a ororilor ce vor veni. Picasso a prins rădăcini atît de adînci în timpul său, încît simte pămîntul tremurînd de zguduiturile viitoare. Oglinda deformată a *Guernicai* a captat adevărata înfățișare a lumii noastre răvășite. E în opera lui Picasso o polivalență ce constituie o trăsătură sociologică revelatoare a vremii noastre. Criticii, care i-au reproșat că a pictat un tablou « inaccessibil înțelegerii omului mijlociu », pornesc de la presupunerea că nivelul cel mai coborît este singurul inteligibil pentru gustul popular. Raportul dintre mase și artă sînt, totuși, mult mai subtile. În expoziția din 1955 de la Paris, pe banchetele înșirate în fața *Guernicai* se vedeau contemplatori tăcuți, emoționați, cu aceeași expresie pe chipuri ca și vizitatorii ce privesc în tăcere *Madona Sixtină* din muzeul de la Dresda sau *Rondul de noapte* de la Rijksmuseum.

S'a mai încercat să i se aducă lui Picasso învinuirea că nu și-a precizat destul de limpede poziția față de Franco.

În timp ce lucra la *Guernica*, zvonurile despre adeziunea lui la guvernul franchist continuau încă să circule, în așa fel încît pictorul a fost nevoit să declare că, în opera lui, el își exprimă fără ocol ura față de « casta militară ce a aruncat Spania într-un ocean de suferință și moarte ».

În aceeași declarație, protestează cu vehemență împotriva afirmațiilor răspîndite de fasciștii spanioli cu privire la distrugerea operelor de artă. Toți martorii străini care vizitau Spania erau unanimi în a recunoaște « marele respect al poporului spaniol înarmat față de imensul său

patrimoniu artistic ». Avioanele franchiste sînt acelea care au bombardat Prado și oamenii din miliția populară sînt aceia care au salvat, cu riscul vieții lor, comorile de artă. «Nu poate fi îndoială asupra acestei chestiuni », afirmă Picasso, mîniat. La Salamanca, un conducător franchist strigă: «Moarte intelectualilor! »; la Granada, Garcia Lorca este asasinat. Picasso, oricît de refractar ar fi luării unei atitudini publice, repetă apelurile sale spre a trezi conștiința lumii. Chiar înfrîngerea pe care o presimte ineluctabilă unîi slăbește eforturile. Ele iau forma unui ajutor material pentru populația atît de greu încercată. Spre a putea da acest ajutor, se vede silit să vîndă tablouri pe care voia să le păstreze. Unul dintre spaniolii însărcinați cu distribuirea alimentelor, Juan Larrea, afirmă că Picasso a donat patru sute de mii de franci pentru aprovizionarea cu lapte a copiilor înfometăți și că mai tîrziu și-a continuat donațiile spre a veni în ajutorul intelectualilor, fără a mai vorbi de ceea ce el distribuia în jurul său.

A dat ajutoare și refugiaților pe care înfrîngerea i-a obligat să se strămute în Franța. Contribuția lui lua uneori forme neprevăzute, în care se manifestau sensibilitatea și umorul său specific. Cînd în primăvara lui 1939 este orgnizată la Paris o expoziție cu lucrări ale pictorilor spanioli în exil, Picasso, povestește Larrea într-o scrisoare către Barr, se oprește în fața unui tablou lamentabil, un fel de carte poștală mărită, și-l cumpără la un preț ridicat. Unui prieten care se mira de acest lucru, Picasso se mulțumi să-i explice că nimeni altul în afară de el nu l-ar fi cumpărat. « Mîndria pictorului căruia i se cumpărase tabloul este imposibil de descris », conchide Larrea.

Terminarea *Guernicăi* nu l-a eliberat pe Picasso de zbuciumul încercat în timpul lungilor săptămîni de lucru. Zguduirea care l-a aruncat în vârtejul creației, tensiunea ce n-a încetat de a-l ține încordat persistă, chiar și după ce febra execuției a scăzut. Picasso continuă să se gîndească la ororile de la Guernica, să picteze coșmarurile pe care nu le-a încorporat în tabloul său — de pildă femeile plîngînd — ca și cum ar fi avut impresia că tragicul operei nu mai putea să fie depășit. Pare a nu se despărți de această temă decît cu regret, nu încetează de a așterne șiroaie de lacrimi pe obraji

personajelor, urmărește scurgerea lor cu o curiozitate am spune detașată și sub penița sau sub penelul lui aceste șiroaie capătă un aspect ornamental.

Fața Dorei Maar este cea pe care aceste plîsete o deformează cu o ferocitate din ce în ce mai mare. Sensibilă, exuberantă și în același timp reținută, excesivă dar stăpînîndu-și izbucnirile proprii, Dora Maar are acea pudoare în manifestări, caracteristică celor care își cunosc bine firea. Aceste două ființe, înzestrate cu același temperament vulcanic, trăiesc, în intimitatea lor momente cînd se ciocnesc violent. Picasso resimte uneori un fel de furie surdă de a se ști dominat de pasiune. Dora Maar e conștientă, totuși, că nu are o putere reală asupra lui, că acea privire pătimașă ațintită asupra ei rămîne totdeauna lucidă, chiar în clipele de mari desfătări. Ea însăși se înfurie repede, trece prin clipe de deznădejde, de suferință absolută, în care se manifestă ereditatea ei slavă. Sub răscolirea mîniei, urîțit de plîns, frumosul chip al femeii pe care o iubește i se pare lui Picasso și mai atrăgător. În nesațul cu care o studiază este parcă plăcerea unei ameteți pe marginea unei prăpăstii. Ea are gura deschisă, pătrată, cu gingiile dezgolite, dinții sănătoși, limba ascuțită, sprîncenele încruntate iau forma unor spice, ochiul mînios se crispează, lacrimile curg de-a lungul obrazilor umflați de plîns, un mușchi al feței i se mișcă ușor ca și cum ar fi încă zgîlțuit de un strigăt. O batistă șterge în zadar lacrimile ce curg fără încetare. Iritarea femeii e și mai mare știindu-se observată. Dora Maar este însă artistă și cunoaște această dualitate a unei emoții trăită și totodată privită din exterior. Se consideră privilegiată, chiar cînd e aruncată drept pradă coșmarurilor, deoarece le vede transfigurate în opera de artă.

Picasso o pictează pînă și în culmea mîniei, cînd se revarsă din ea toate răutățile. Dezlănțuirea acestor *Femei care plîng* atinge punctul culminant în tabloul pictat în octombrie 1937 (colecția Roland Penrose, Londra). Violența coloritului pare aici un fond sonor de suspine ce se răspîndesc de-a lungul pînzei. Așezată într-un fotoliu de un roșu violent, tînăra femeie, pradă deznădejdii, e îmbrăcată ca și cum ar fi venit în vizită, cu o pălăriuță roșie pe cap și cu o floricică albastră înfipțată în calotă. Aceste rochii și pălării ce par atît de

firești pentru eleganța modelului său, Picasso le-a inventat în cea mai mare parte cu o grijă pentru detaliu ce se opune învâlmășirii formelor umane, iar aceste pălărioare complicate apar în tablourile lui atunci când Dora Maar nu le mai poartă; ele par a fi singurul amănunt ce a supraviețuit unei lumi prăbușite. Spicele sprâncenelor se ridică în accent circonflex spre cuta adîncă ce brăzdează fruntea; orbitele, care au luat forma unor mici cupe lunguiețe, proiectează ochii cu gene lungi și dese, ochi cu adevărat ieșiți din cap, după cum se spune în popor; sub prismele verzi și violete ce marchează profunzimea orbitelor, lacrimi mari curg pe obrajii brăzdați pînă la micul nod ce figurează urechea, de-a lungul nasului înfipt în profil pe o față văzută pe trei sferturi, gura se strînge, pătrată, dinții mușcă furios o batistă, spre a înăbuși icnetele ce urcă din gîtlej.

Rareori asemenea violență s-a abătut asupra unei fețe omenești, zdruncinată, scobită, reconstituită — foarte rău — din segmente rupte, și, totuși ciudat, miraculos de asemănătoare.

Cu toate acestea, femeile care plîng sînt mai mult decît un episod al certurilor pasionale din viața lui Picasso. Ele reprezintă altceva, ele apar în preajma anilor ce-au pregătît, în deznădejde, cruzime și lașitate, cataclismul ce se apropia. Toate lacrimile vărsate în diferite părți ale lumii de victimele opresiunii barbare, toate suspinele înăbușite, mînia, revolta neputincioasă se reflectă în trăsăturile lor deformate. Dacă acești ani, când riposta unei lumi libere ar mai fi putut să stăvilească dezastrul și când toate ocaziile au fost iremediabil pierdute, ar putea să se înscrie într-un simbol unic, să alege, spre a-i reprezenta, chipul frămîntat al Dorei Maar.

Chiar în transformările ce par arbitrare, Picasso este călăuzit parcă de ideea interpretării intime a timpului nostru. Cassou semnalează acest acord tainic, pomenind de « fărîmițarea omului contemporan, de strivirea lui sub greutatea constrîngerilor sociale despre care vorbesc mereu sociologii și moraliștii, dar un diagnostic asemănător este dat omului de tablourile lui Picasso ». Orice forme, și oricît de diferite, ar fi căpătat la el neliniștea, ea rămîne, de-a lungul întregii sale aventuri creatoare, semnul ultragiului pe care timpul nostru l-a adus speței umane.

Repartiția formelor înzestrate cu un relief accentuat după o optică circulară a devenit în asemenea măsură o lege plastică la Picasso, încît, la începutul anului 1938, o pictează ca și pe Dora Maar și pe fiica sa Maïa, în vîrstă atunci de doi ani și jumătate. Fetița nu are nimic din grația aceea gingașă care-l încînta la fiul său pictat la aceeași vîrstă. Ea este așezată, cu piciorușele încrucișate, ținînd pe genunchi o păpușă îmbrăcată în marinar, iar brațele și mîinile ei par să repete gestul jucăriei. Capul, mult prea mare față de trupul mic, e un cap de adult, ochii cu privirea apăsată sînt distribuiți printre trăsături, gura are un aer supărăcios și totodată ironic. Înfațișarea ei blondă e redată, ca și la mama sa, prin verdele părului și prin verdele luminos al cărnii. Copila se detașează pe un fond alb, insistentă, amenințătoare aproape prin acea forță calmă ce emană din ea. În fetița exuberantă care a devenit Maïa, cu acea vitalitate ce creează un gol în jurul ei, regăsești trăsăturile copilului. Semănîndu-i mamei prin colorit, ea îi seamănă foarte mult tatălui ei prin această afirmare categorică a prezenței sale.

După efortul și răscolirea pe care i le-a impus *Guernica*, Picasso caută un moment de odihnă la Mougins, în vara lui 1937. Este însoți de Dora Maar și de marele lui ogar afgan, un animal slab, costeliv, cu botul ascuțit ce adulmecă pămîntul și cu urechile acoperite de un păr lung, făcîndule să semene cu niște aripi frînte. Animalele cotinuă să joace un rol mare în viața artistului și acest cîine mare ce poartă numele unui munte din țara lui, Kazbek, îi e deosebit de drag. Dar, dacă Picasso își făgăduise în cursul acestei șederi în Sud o uitare, măcar și trecătoare, o destindere în arta sa, speranțele aveau să-i fie înșelate. Este obsedat mai departe de femeile care plîng. E asaltat de noi coșmaruri. La Mougins pictează halucinantă *Femeie alăptînd un pisic* (colecția dnei Cuttoli, Paris), la fel de insolită prin alegerea subiectului ca și prin coloritul ei; o pictează în chip de monstru rînjind, cu ochii zgîlți, înecată într-o fosforescență verde.

Aceste noi coșmaruri aduc cu ele o plastică nouă. Reliefului accentuat, caracteristic portretelor înfațișînd pe Dora Maar și Maïa, i se substituie gustul

pentru suprafața fărîmițată, pentru aplaturile tăiate în interiorul formelor, pentru oroarea debitată, ca să spunem așa, prin fragmente ornamentale, de cea mai intensă stridentă a coloritului. Acest gust al decorativului se observă într-o încercare curioasă, o pînză imensă acoperită de hîrtii lipite: *Femei făcîndu-și toaleta*, proiectul unei tapiserii ce n-a mai fost executată. Pentru a sugera fețele femeilor, Picasso decupează hîrtii înflorate, cu dexteritatea de care, copil fiind, dădea dovadă atunci cînd decupa animale și omuleți spre a le amuza pe verișoarele lui. E în acest joc transpus la o scară uriașă o plăcere de a meșteri, o căutare artizanală a echilibrului materiei, un fel de glumă scrîșnitoare.

O altă tendință generală predomină acum la el, prin supunerea suprafeței la tortura unei fragmentări din ce în ce mai pronunțate. Ea se traduce în desenele sale prin linii interioare ce năpădesc figurile ca o pînză de păianjen, linii drepte ce se întretaie, ochiuri ale unei plase multicolore ce devin curbe, volute, spirale, o ornamentație ce se inspiră dintr-un folclor necunoscut, dintr-o artă populară primitivă. Portretele pe care le pictează în acest moment se înrudesesc cu fețele unor triburi barbare, fețe brăzdate de semne războinice, sau cu măștile mexicane. Unii au văzut aici influența lui Arcimboldo, descoperit și pus la loc de cînte de către suprarealiști. Dar oricare ar fi influențele exercitate asupra lui Picasso, la el se produce acum o derută a materiei în profitul unei substanțe noi, alcătuită din fragmente colorate, asamblate în felul cum le-ar face unul care brodează mărgelile sau împletește coșuri de paie.

Această distrugere se operează într-un spirit de o voioșie feroce. Tot ceea ce e multicolor și împestrîțat îl atrage acum pe Picasso care, conform obiceiului său de a se lăsa dominat de un impuls momentan, își scrie chiar și scrisorile cu creioane colorate, fiecare frază într-o culoare diferită. Cu aceleași tușe rapide, el pictează în această perioadă cocoși, cu penajul viu, cu creasta roșie zbîrlită, cu ciocul deschis, cu limba ascuțită, scoasă afară, proptiți cu trufie pe etichete lor puternice: *Cocoșii* (colecția Ralph J. Collin, New York). « Totdeauna au existat cocoși, îi spunea atunci Picasso unui tînar pictor american, dar, ca orice în viață, noi trebuie să-i desco-

perim, așa cum Corot a descoperit dimineața și Renoir fetele tinere. »

Descoperind cocoșii, Picasso pictează în februarie 1938 *Fata cu un cocoș*, un cocoș cu labele legate, ce se zbate pe genunchii ei, cu ciocul furios, cu ochii plini de răutate. Monstrul cu fața imensă ce ține pasărea nu este mai puțin feroce: are ochii spre creștetul capului, un ochi din profil se izbește de unul văzut din față, iar gura mare, văzută din față într-un profil gigantic, îi e deschisă ca pentru a scoate un țipăt strident.

Această tendință de descompunere a feței prin linii interioare caracterizează un alt *Portret al Maiei*, cu chipul lunar înzestrat cu reflexe sub forma de soare, și trădînd aceeași insistență ornamentală subliniată de desenul rochiei ecosez și de bereta cu panglică în dungi. Trup omenesc și obiecte, totul se amestecă într-o singură imagine, asemenea arabescurilor dintr-o tapiserie. În cursul verii petrecută din nou la Mougins, Picasso duce la extrem plăcerea îmbinării tuturor elementelor. În micul târg, locuitorii au pasiunea susetelor. « Toată lumea se plimba sugînd, bărbați, femei, copii », relatează Dora Maar. Ceea ce îl miră și îl amuză pe Picasso. El va face din aceasta leitmotivul desenelor și tablourilor executate la Mougins: ca în *Copil sub scaun* cu capul lui enorm, ca în *Femeie cu susetă* cu nările ei nemăsurate, cu limba ascuțită și pofticioasă, ca în bărbatul cu tricou vărgat. Pălăria acestuia este din paie împletite, ca și scaunul sub care s-a ascuns copilul, dar și bărbatul și copilul par făcuți din împletituri de paie, ca și cum în vara aceasta Picasso și-ar fi adus într-adevăr aminte de acea *Vară* a lui Arcimboldo, reprezentată printr-un bărbat construit din snopi de grâu. *Bărbat cu susetă* (colecția Walter P. Chrysler Jr.) este urmat imediat de un altul, tratat ca într-o broderie de perle ce redau la fel de bine marginile cu franjuri ale pălăriei, ca și barba zbîrlită a vagabondului. Motivul susetei face cîțva timp parte din această mitologie cotidiană dragă lui Picasso. Micul obiect se înscrie, cu forma lui ascuțită, în universul de atunci al artistului, fragmentat, dungat, așa fel că părul este tratat în formă de așchii subțiri, sprîncenele ca niște spice, gura în vergi, mușchii feței în spirale, degetele ca niște morcovi, sfîrcurile sînilor în chip de biberoane sau de stele.

Noi monștri se ivesc din aceste îmbucătățiri picturale. Un profil cu nări de cal, împletit din fire de stuf în spirale strânse, are deasupra o absurdă pălărie brodată. Monștrii au de asemeni două romboide enorme în loc de nări, sîni făcuți din broderii rustice, o față în formă de corn, sau asemănătoare unui petec de stofă răsucită, părul rar în coadă de cal. Toate violențele se exercită aici, ca sub impulsul unei furii stăpînite. Din cînd în cînd însă, modelul învinge, fără voia lui parcă, martiriul la care este supus. Portretul Dorei Maar cu pălărie pe cap, cu o mîină înmănușată sprijinită de obraz, cu partea de sus a feței scăldată de o umbră din care răsare albul ochilor, pare a exprima deopotrivă puterea modelului și tensiunea pictorului său halucinat.

În mod curios, acțiunea de fragmentare, de schimbare a materiei, nu atinge naturile moarte pe care le pictează în această perioadă. Două dintre ele dau, totuși, întreaga gamă a diversității de care dispune, amîndouă tratînd un subiect aproape identic, un cap de taur alături de o lumîinare aprinsă, sau de o paletă cu pensule așezată pe o carte deschisă. Una este pictată în mari planuri luminoase puse în contrast cu capul negru de taur în desen liniar clasic. În celălalt tablou, capul de taur se ridică, sculptural, pe un soclu, cu nările prezentate în același timp din față și din profil, cu ochii depărtați. Plasticității obiectelor îi corespunde violența coloritului ca și cum într-adevăr lumînarea aprinsă, cu micul ei triunghi de lumină verde jad, ar cufunda tabloul într-un ecleraj artificial. Capul de taur de un roșu violent și de un portocaliu intens se detașează dintr-un fond albăstrui, verzui, rece, și dintr-un violet acidulat.

Această perioadă de fărîmițare picturală, de colorit strident, atinge punctul culminant în lucrările din vara lui 1938 și trece o dată cu ele. Vară tulburată de rumorile războiului, cînd conflictul e gata să izbucnească. Picasso părăsește în grabă Sudul și se întoarce într-o noapte la Paris. « Ca și cum pacea îi era absolut necesară celui ce nu poate trăi fără lupte, Picasso se temea de război, deoarece acesta ar putea să-i tulbure lucrul », scrie Sabartés. Tratatul de la Mînchen aduce acea ușurare înșelătoare, acea amîinare ce agravează forța distructivă a viitorului conflict. Picasso străbate gîfîind aceste zile de panică. El are totuși o mare putere de

stăpînire asupra sa, un fel de a-și amăgi neliniștile proprii, ca și suferințele fizice, despre care Sabartés vorbește într-o relatare impresionantă. Sosind într-o zi de decembrie la prietenul său, în rue La Boétie, îl găsește în prada unei acute crize de sciatică. Orice știrbire a plenitudinii lui fizice îl afectează adînc pe Picasso; în el dăinuie în permanență teama de boală și groaza de moarte. Dar izbutește « să se adapteze durerii sale, povestește prietenul lui, își conduce gesturile cum ar conduce liniile unui desen, jucîndu-se de-a v-ați ascunselea cu materia, pînă cînd o domină ». Se străduiește să-și potolească nervii, ca și cum ar domestici un animal, și prietenul lui, văzîndu-l cum luptă cu durerile, își amintește: « De cîte ori nu l-am văzut încăierîndu-se cu un cîine întăritat, și făcîndu-și-l pînă la urmă prieten? »

Vine Crăciunul, cu blînda noapte spaniolă care le amintește prietenilor toate Crăciunurile petrecute în familiile lor la Barcelona. Picasso se mișcă încă destul de greu. Dar în această noapte, cînd amintirile îl năpădesc, îl desenează pe prietenul său pe un petec de hîrtie ce i-a căzut în mînă. Sabartés îi spusese o dată: « Mi-ar place să am un portret al meu, cu guler plisat și o pălărie cu pene pe cap, în genul seniorilor din secolul al XVI-lea ». În rezerva și pudoarea mîndră a lui Sabartés era într-adevăr ceva de hidalgo. « Am să te fac într-o zi așa cum dorești », îi promisese Picasso.

În acea noapte de Crăciun, îl desenează într-adevăr, cu un guler larg și beretă cu pene, în trăsături pline de virtuozitate, ca și cum n-ar simți nici o jenă în mișcări. Dar Picasso nu e mulțumit de ceea ce a făcut. A doua zi, îi arată prietenului său, spre surprinderea acestuia, alte două desene executate în ajun din memorie, unul înfățișîndu-l cu un mare guler încrețit, celălalt într-o rasă monahală, cu brațele încrucișate, cu silueta epurată la extrem, de o asemănare izbitoare.

Picasso se însănătoșește repede. Cuprins parcă de înfrigurarea creației după această întrerupere a lucrului, se lansează numaidecît în noi experiențe, în încercări de gravuri colorate, în care pune, ca în tot ceea ce n-a încercat încă, o mare pasiune dublată de o infinită răbdare. Urcă în fiecare zi colina Montmartre, ducîndu-se la Lacourrière, profund interesat de partea manuală a

lucrului, înverșunându-se să obțină tonuri la fel de proaspete, ca și cum ar lucra cu pensule și culori, încercînd cea mai bună hîrtie spre a căpăta efectul dorit. Șase capete de femeie redau în chipuri diferite trăsăturile Dorei Maar. O gravează calmă, din față, cu ochii limpezi, impresionanți, pe o figură închisă, apoi din profil, cu un nas cu nări duble, accentuînd imensitatea ochilor, cu frumoasa ei gură îndurerată; îi construiește înfățișarea din planuri dreptunghiulare, pline de creștături ce-i dau un aspect de făptură diabolică. O pictează tot cu deformări halucinante în *Femeia cu părul negru* din 29 martie 1939. Fața ei albă, scăldată în umbre albastre și înfiptă pe un gît roșu, se detașează puternic pe fondul galben, iar roșul și albastrul rochiei sfîrșesc prin a da modelului aspectul unei zeițe aztece.

Dora Maar este de asemenea una din numeroasele femei pe care le reprezintă culcate, cu o carte în mînă. Dar poate că niciodată cea mai pașnică dintre ocupații n-a dat naștere unei imagini atît de tulburătoare. Tînăra femeie e ghemuită pe canapea, cu mișcări de focă, din curba brațului țîșnesc sînii foarte rotunzi, între învîluirea coapselor se ivesc doi pantofiori mici. Micul trup răsucit e dominat de un cap foarte mare, nasul e redat din profil, ca și bărbia, un ochi e văzut din față, iar celălalt, din profil, privește cartea, și în această suprafață îngustată se desenează o frumoasă gură palidă, între deschisă, cu un contur nevinovat și blînd. Neliniștitoarea creatură, provocatoare prin tandrețea și abandonul ei, pare a urmări ea însăși efectul acestei provocări. Deasupra canapelei se află o fereastră, ale cărei giurgiuvele fac impresia unor zăbrele puse acolo de gelozia bărbatului pentru diabolica lui prizonieră.

Epoca este plină de neliniști, dar Picasso, ca și cum ar vrea să-și asigure stabilitatea, se instalează definitiv în rue des Grands-Augustins. Are multe cheltuieli, introducînd încălzire centrală, spre a face locuibile cele două etaje ale clădirii, lucrătorii umplu casa. Se hotărăște de asemeni să instaleze la el acasă un atelier de gravură, aduce de la Boisgeloup vechea presă și toate celelalte materiale. Acest proiect necesită o instalație electrică specială. Lacourrière supraveghează amenajarea atelierului, pentru ca nimic să nu lipsească. Vollard trece deseori pe acolo, entuziasmîndu-se de planurile de

tipărire a gravurilor la care visează Picasso. Pe la sfârșitul lui iunie, totul este în sfârșit pus la punct. Lumea se leagănă într-o pace în aparență imperturbabilă. Dar creaturile diabolice ale lui Picasso par să prevestească furtunile zilei de mâine. *Pisica care a prins o pasăre* (din 22 aprilie 1939) se înalță amenințătoare în pragul vremurilor ce vor veni. « Da, subiectul m-a obsedat, nu știu de ce », spune Picasso. Botul ascuțit al animalului, cu ochi inegali, fosforescenți, este încă al unei pisici, dar trupul acesta ghemuit, gata să se repeadă asupra prăzii, este totodată încarnarea unei puteri a răului ce se ridică din măruntaiele pământului.

XIV. EȘUAREA UMANULUI

1939—1944

Anul 1939 este prevăzut pentru una din acele retrospective menite să constituie apoteoza unei creații. La 15 noiembrie urma să se deschidă la Museum of Modern Art din New York expoziția intitulată: «Patruzeci de ani de artă» ce trebuia să consacre definitiv reputația lui Picasso în Statele Unite. «Art Institute» din Chicago colaborează cu New York-ul, toate muzeele americane, toate galeriile, toți colecționarii au trimis lucrări, multe tablouri din colecțiile particulare din Europa au și ajuns la New York, altele sînt, în această toamnă a lui 1939, în drum spre Statele Unite. Expoziția este pregătită de multă vreme. Picasso a găsit în directorul de la Museum of Modern Art, Alfred H. Barr Jr., care întocmește catalogul, interpretul său cel mai conștiincios și cel mai înțeleghător, acela a cărui strădanie va arăta drumul tuturor colaborărilor din viitor. Artistul a trimis multe tablouri din colecția sa proprie și chiar pe acelea de care se desparte cu regret. Unele sculpturi au fost turnate în bronz, anume pentru această ocazie. Dar, în momentul cînd se deschide expoziția, sosirea unor tablouri a fost întârziată de evenimente: în Europa a izbucnit războiul.

În același an moare mama lui Picasso. Ea moare în vîrstă de optzeci și trei de ani, departe de el, la Barcelona, unde nu se poate duce s-o vadă din pricina poziției politice adoptată. Au trecut mai mult de cincisprezece ani de cînd i-a pictat ultimul portret, o doamnă bătrînă, totuși plină de maiestate și cu privirea foarte ageră și

pătrunzătoare. Coresponda cu ea. Nu-i scria atât de des cît ar fi dorit dînsa, dar bătrîna păstrase aceeași încredere în el, considerînd succesul lui strălucit pe deplin meritat. O legătură profundă, făcută din rezonanțe depărtate, din trăsături de caracter comune, exista între mama lui și el, iar fidelitatea lui de fiu spaniol era dublată de recunoștința pe care i-o păstra bătrînei de a-l fi încurajat mereu. Durerea lui, ca toate sentimentele sale profunde, e mută, și chiar cei mai apropiați de el nu știu dacă se prefacă în mîhnirea lui, sau dacă, la acest om cu tabieturi înrădăcinate, depărtarea nu atenuase cumva întristarea.

În vara lui 1939, Sudul îl atrage, ca întotdeauna, pe Picasso. Dispune acum de toate mijloacele ca să se poată deplasa. Are mașină și un șofer, Marcel, care va fi, de altfel, un personaj important în viața lui. Personalul care îl slujește, ca și lucrurile de care se slujește îi devin indispensabile prin forța duratei. O dată introduse în viața lui obișnuită, ele par a căpăta un loc de neînlocuit, de care se simte încurcat uneori, dar fără a reuși niciodată să rupă această înlănțuire, datorată, cel mai adesea, unei simple întîmplări. Instalarea sa în această vară la Antibes, care avea să joace mai tîrziu un mare rol în viața lui, se datorește tot întîmplării: Man Ray îi predă cheile unui mic apartament în palatul Albert 1. Picasso mută mobilele din încăperea cea mai spațioasă, pentru a înjgheba acolo un atelier. Este cuprins de un fel de nerăbdare, de dorința de a începe o mare lucrare. Prevede, probabil, grație perspectivei constante pe care o are asupra timpului, că liniștea necesară lucrului îi este măsurată, că ceasurile de răgaz vor fi scurte. Zdruncinat de doliul recent, este și mai sensibil la ceea ce se petrece în jurul lui. Îi repetă lui Sabartés, ca o explicație a îndîrjirii cu care lucrează: «Muncesc, ca să nu mă arunc pe fereastră». E în creația lui același sens al urgenței, ca la un om hăituit. Ceea ce împiedică această disperare reală de a deveni totală, pînă la paralizarea facultăților sale creatoare, este un simțămînt comparabil cu acela al unui om ce se îneacă, dar care știe că mai posedă încă destulă forță spre a ieși la suprafață.

Nu este încă fixat asupra subiectului în ziua cînd întinde pe cei trei pereți ai atelierului o vastă pînză ce poate fi tăiată cu cuțitul în bucăți mai mici. «Picasso își propune

să picteze ce i se trece prin cap, fără a fi nevoit să se limiteze la dimensiunile unui șasiu », explică Sabartés. Este impregnat de atmosfera ținutului, înainte de a se apuca de lucru. Îi arată lui Sabartés punctele de pe coastă ce-l încântă, stîncile ce se afundă brusc în mare, ca pereții unei gigantice nave de piatră, dominată de silueta impunătoare a castelului Grimaldi, ale cărui ziduri austere sînt albite de soare. Oricît de fanatic admirator al soarelui ar fi, totuși nu lumina zilei îl atrage, ci o scenă nocturnă, ca și cum aceste nopți de vară i s-ar părea mai prețioase prin culorile pe care le ascund ele, decît ceea ce-i oferă strălucirea zilei. O scenă de gen îi servește ca punct de plecare. În portul Antibes se pescuiește noaptea cu harponul, la lumina felinarelor. Pe dig, două femei tinere privesc la pescarii care muncesc. Una, ținînd cu mîna o bicicletă, are trăsăturile deformate ale Dorei Maar, cealaltă o amintește pe Jacqueline Breton-Lamba. « Era cald în seara aceea cînd ne plimbam prin port, relatează Dora Maar, și cumpărasem cornete cu înghețată. » Fata cu bicicletă linge, într-adevăr, cu vîrfurile limbii un cornet dublu. Dar scena de gen și anecdota nu sînt pentru Picasso decît un pretext spre a transpune, în universul lui particular, o feerie nocturnă. Pe fondul unui cer de un albastru catifelat plutește o enormă lună roșiatică ce-și strecoară lumina ca printre niște gene. Turnurile și acoperișurile caselor se profilează violet pe acest cer cald de vară; marea lăcuiește cu un albastru verzui digul albastru, unde unul dintre pereți lucește verde în lumina artificială; în mica barcă, de un albastru închis violaceu, se zăresc pescarii, ca niște fantome palide. Ființele omenești și obiectele nu mai sînt decît semnele unei învălmășiri de forme pe fondul unei nopți cu clar de lună, unde umbrele ce-și păstrează transparența se ciocnesc cu forța explozivă a luminilor. Deformarea pe care o suferă aspectul comun al bicicletei, cu curbele sale dansante, fluturarea brațelor, a părului, a veșmintelor, totul capătă un sens particular, totul pare redus la o durată limitată, la o realitate abia întrezărită și gata să se destrame.

Cei care au trăit acele nopți de august din 1939 în Sud și le amintesc ca fiind sfîșietoare prin blîndețea și frumusețea lor. *Pescuit de noapte la Antibes* (Museum of Modern Art, New York), încadrat în cele două părți de pînza

albă, care face oficiul de reflector, capătă o strălucire de cristal.

Picasso lucrează cu îndârjire. El lucrează în contra timpului. Obişnuirii cafenelei din piaţa Victor-Massé comentează cu o nelinişte crescîndă gravele ştiri ale zilei. Toţi se agaţă de o speranţă, ca şi cum aceste nopţi de vară ar fi permanente şi la adăpost de orice atingere. Picasso pictează, parcă fără voia sa, o lume stabilă, dar gata să explodeze. Nu e decît o scenă, liniştită ca oricare alta, într-un colţ din port, dar această scenă anunţă deja cataclismul.

Ştirile devin din ce în ce mai alarmante. Picasso se adînceşte în munca lui obişnuită, ca şi cum ar vrea să facă din ea un scut. Primele afişe de mobilizare apar pe zidurile primăriilor. « Acum, cînd tocmai am început să lucrez », mormăie Picasso. Piaţa Victor-Massé s-a golit deodată. La cafenea nu mai e nimeni. Camioane încărcate cu soldaţi trec prin oraş, şi apoi, brusc, apărarea pasivă decretează camuflarea luminilor. O noapte opacă se lasă peste Antibes. Felinarele pescarilor nu se mai clatină deasupra apei verzui. Totul a fost înghiţit de tenebre. Vasta pînză este desprinsă, în grabă, din cuie. Şi urmează Parisul, cu zvonurile contradictorii, cu veştile, false ori adevărate, schimbate pe tonul confidenţelor tainice, cu panica smintită ce ia proporţii, cu speranţele şi mai lipsite încă de temeii. Urmează năvala, încă din zori, la Picasso, unde aleargă toţi cei care, dată fiind celebritatea lui, îl cred mai bine informat decît ceilalţi. El însuşi nehotărît şi descumpănit exercită, totuşi, o ciudată atracţie asupra şovăielnicilor şi agitaţilor, ca şi cum le-ar transmite ceva din forţa ce l stăpîneşte în adîncuri. Dar şi el rătăceşte ca un orb prin această lume fantomatică din ajunul unui război fără chip. Acasă şi în atelierul său împachetează tablourile, apoi le lasă așa, începe să strîngă lucrurile, apoi lasă totul baltă. Este şi el la fel ca toţi cei care, ştiînd că războiul e inevitabil, se agaţă, printr-o tresărire a instinctului vital, de certitudinea lor.

Parisul se goleşte. Debandada generală a început. « Fiecare despărţire părea un adio pentru totdeauna », îşi aminteşte Sabartés. Picasso apucă şi el drumul exodului, însoţit de Sabartés şi soţia acestuia, de Dora Maar şi cîinele său, Kazbek. Se aşteaptă, în această noapte de

1 septembrie, apariția avioanelor germane deasupra Parisului.

Ca toți cei care se călăuzeau după experiențele din primul război mondial, Picasso a ales ca refugiu zona de pe coasta mării, ce se credea a fi la adăpost de înaintarea inamicului. Pe șoseaua spre Royan, mașina se încrucișează cu grupuri de cai rechiziționați de armată. Merg doi câte doi, sau câte trei, conduși de un om pe jos. Picasso e impresionat de înfățișarea supusă, tristă parcă, a animalelor. Durerea dobitoacelor îl mișcă totdeauna mai adânc, mai puternic poate decât aceea a oamenilor. « Par să înțeleagă, spune el, și înțeleg că nu se duc la munca lor obișnuită. » Primele desene pe care le face la Royan, de îndată ce are un bloc de hîrtie în mînă, reprezintă cai rechiziționați.

Se instalează la « Hôtel du Tigre » (Tigrul) și închiriază o cameră la vila « Gerbier de Joncs » (Snopul de stuf). Această cameră care servise ca sală de mese era încărcată de mobile, un bufet, un birou, etajere, măsuțe, toată amestecătura aceea de lucruri ce se îngrămădesc în unele case din provincie. « E tot atît de greu să te miști printre mobile înghesuite, ca și a face manevră într-un port minat », constată Sabartés. Picasso abia găsește loc pentru pînzele, culorile și pensulele lui. Vrea totuși să se apuce numaidecît de lucru. « E gata totdeauna să rezolve orice problemă, fie ea cît de grea, supunîndu-se unei cure de muncă. » Cînd îl vede pe Sabartés fără nici o ocupație și agasat de lenea lui forțată, îi recomandă aceeași disciplină: « Scrie, dragul meu, scrie. . . Scrie orice. Scrie pentru tine dacă vrei, și chiar dacă o vei face numai pentru tine ai să vezi cum îți trece urîtul. . . »

Din acest îndemn binevenit s-a născut cartea pe care Sabartés a intitulat-o *Portrete și Amintiri*, cheie pentru cunoașterea prietenului său. Dar Picasso nu se poate apăra, nici el însuși, cu rețeta sa proprie, împotriva neliniștilor momentului. A aflat că toți cei străini de oraș, veniți aici după 25 august, n-au dreptul să stea în localitate, declarată zonă de frontieră. Celebritatea lui ar fi fost de ajuns ca să-l protejeze contra oricărei intervenții a poliției, dar acest etern frondeur, acest nedisciplinat sălbatic are un ciudat respect față de autorități. « Faptul de a nu se ști în absolută regulă cu legea îl

tulbură atît de mult încît, în această stare de spirit, este incapabil de a lucra. » Se duce la Paris pentru a obține permisul necesar de ședere și se reîntoarce a doua zi. În condițiuni ce l-ar fi dezarmat pe oricare altul, se apucă de lucru. Nu are nici măcar un șevalet. Într-o zi descoperă « Hôtel des Ventes », o îngrămădire de lucruri eteroclite, un sărman tîrg de vechituri. Acest pitoresc al sărăciei și al inutilului îl încîntă, cum îl atrăgeau altădată raitele prin magazinele cu obiecte de ocazie din la Butte. În loc de un șevalet normal, aduce de acolo unul foarte mic ce slujea drept suport la o fotografie; un obiect mai mult, în sufrageria tixită. Se abține cu greu să nu mai aducă acolo și alte obiecte bizare și nefolositoare, dar care evocau existențele anonime cărora le aparținuseră înainte de a eșua în acest « cimitir al amintirilor de familie ».

Una din rarele lui plăceri este să treacă prin piață, cu grămezile de fructe și zarzavaturi, cu bogăția de culori sub un cer pururea frumos. Printre primele tablouri pictate la Royan este *Natura moartă cu craniu de berbec* de la 6 octombrie (Galeria Leiris, Paris), plină de realism, cu craniul gălbui de os lustruit, așa cum i se cumpăra lui Kazbek, alături de o halcă de carne în sînge.

Condițiile de lucru sînt descurajante. E obligat să-și întindă pînzele pe scaune. Pictează îndoit din spate. În loc de palete, se folosește de scîndurele cumpărate pe stradă. Lumina e proastă, verzuie, strecurată prin frunzișul copacilor din boulevard. Cînd soarele coboară, camera se întunecă. Dar nici o dificultate materială nu-i taie lui Picasso pofta aprigă de lucru.

Primele știri despre război sînt alarmante. Polonia se prăbușește sub ferocitatea neprevăzută a noii strategii. Lipsa de pregătire a democrațiilor deschide o prăpastie amețitoare. Picasso lucrează, detașat în aparență de ceea ce se petrece în jurul lui. Pictează portretele prietenilor săi. O pictează pe Dora Maar în *Femeia cu pălărie înflorată*, într-o viziune circulară, cu trăsăturile împrăștiate, cu ochii imenși dominînd fața prin tristețea lor iremediabilă, cu gura crispată, iar deasupra acestei măști a durerii, pălăria prea mică, pusă cam aiurea pe cap.

Îl pictează și pe Sabartés, în absența lui, să-i facă o surpriză, cu un larg guler plisat și cu o pălărie neagră la

care e înfipă o egretă albastră. Numai fruntea înaltă, pleşuvă şi bombată, a rămas la locul ei, restul feţei e mototolit cu violenţă ca o bucată de stofă. Nasul ascuţit pictat din profil îşi arată cele două nări, gura într-o linie foarte caracteristică trage spre stînga, în timp ce ochii şi mica bărbie o iau spre dreapta. Totul în această figură este în aşa fel deplasat, încît pînă şi ochelarii pe carei poartă modelul sînt pictaţi pe dos, cu arcul monturii întors spre partea de jos a feţei. Sabartés afirmă că Picasso nu şi-a dat seama că l picta astfel, penelul lui urma curba sticlelor al căror ritm nu voia să l întrerupă, dar montura, cu sau fără ştiinţă răsturnată, accentuează mai mult ca orice dezordinea trăsăturilor, acea viziune pe dos a unei lumi înfrînte. Drept culme a ironiei, această faţă lipsită de orice unitate, desprinzîndu-se de axa ei — de fapt, ar fi mai potrivit cuvîntul dezaxată — este încadrată de o beretă vălurită şi de gulerul scrobit ce evocă un timp cu obiceiuri imuabile şi tradiţii conservate cu pietate. Omul costumat în felul acesta urcă din adîncul secolelor de stabilitate spre a se arunca în vâl-măşagul timpului nostru, capabil să distrugă pentru totdeauna orice permanenţă. Destrucţia umanului se accentuează la Picasso. « La Royan, expresia sa capătă altă înfăţişare », notează Sabartés.

Cei doi prieteni şi-au făcut obiceiul de a ieşi în fiecare dimineaţă la plimbare, oprindu-se la cafenea; cu o sticlă de apă de Évian în faţă, Picasso ascultă ultimul comunicat. Războiul putred se înteteşte, artistul se închide în atelierul lui îngust. Se nelinişteşte de faptul că pînzele se găsesc tot mai rar. Se teme atît de mult că i va lipsi materialul, încît cumpără un teanc de caiete în care schiţează liniile generale ale tablourilor pe care le pictează atunci, sau trasează ideile tablourilor viitoare. Acest veşnic neliniştit se teme că stocul de pensule, ce se găsesc de asemenea greu, i s-ar putea termina; bizuindu-se pe îndemînarea lui, se apucă să şi le facă singur; de îndată ce a făcut cîteva, încredinţat că poate să facă şi altele, se linişteşte.

În ciuda bizarei acalmii a unei lumi în război, el se preocupă de soarta tablourilor sale, răspîndite pe la diversele lui domiciliu. Pe la mijlocul lui noiembrie, se duce cu Sabartés şi cu Dora Maar la Paris. Se duce de asemenea la Tremblay şi Boisgeloup pentru a pune

pînzele și desenele la loc sigur, aducîndu-și de acolo tuburi cu vopsele și un șevalet adevărat.

Fosta sală de mese ce-i slujește ca atelier pare a se micșora din ce în ce mai mult, devine mai întunecoasă pe măsură ce zilele se scurtează. Picasso se hotărăște în cele din urmă să închirieze un atelier și o cămăruță la ultimul etaj al vilei « Les Voiliers » (Corăbiile cu pînze), o căsuță înghesuită între cele două mari hoteluri din Royan. Aici va avea o priveliște magnifică în fața ochilor. « N-am nevoie de o asemenea panoramă numai pentru mine, spune el, dar a nu avea nimic în față, asta face mult. » Cînd se instalează în noul atelier, la sfîrșitul lui ianuarie 1940, stă îndelung la fereastră privind marea și cerul împurpurat de lumina apusului. « Așa ceva ar fi bun pentru cineva care ar fi pictor », spune el, cu un fel de invidie parcă față de cei care nu se simt învestiți cu misiunea de a descompune universul. Dă impresia că ar regreta lipsa de confort din sufrageria tixită, unde trebuia să se îndoiaie din spinare. Începe să aducă și aici mobile eteroclite, un fotoliu îmbrăcat în catifea verde-oliv, un altul făcut din ramuri flexibile îndoite și împletite ca papura.

Acest fotoliu face parte din acele accesorii ce se vor impune, tiranice, în opera lui Picasso ca un unic element de continuitate. Pictează, avînd-o ca model mai ales pe Dora Maar, o serie de portrete din ce în ce mai detașate de model, apropiindu-se din ce în ce mai mult de mască, de magia groazei. Aceste *Femei șezînd*, cu trăsături descompuse, pictate în fantome cu carnația bej pe un fond gri sau în stridența corsajelor multicolore, sînt cel mai adesea reduse la planuri liniare, în forme geometrice infernale. Dar se întoarce și la vechile lui figuri de prove puternic reliefate. *Femeie goală pieptă, nîndu-se*, pictată în această vară la Royan, este un monument în măsură să exprime apăsarea atroce a epocii. Trupul care, prin curbele sale debordante, pare tăiat în lemn, este, spre deosebire de femeile pe plajă ce au cerul și marea ca fond pentru mișcările lor de roboți, înghesuit între pereți verzi, într-un spațiu atît de îngust că-l lovește cu coatele, cu picioarele și cu vîrfurile capului. Văzut de jos, nudul așezat pe o pernă violet întinde înaintea niște picioare uriașe, cu tălpile enorme, pictate aproape realist, lăsînd să se vadă bine unghiile de la

degetele cele mari. « Picasso vrea să facă ceva adevărat, mai adevărat decît natura, scrie Frank Elgar, « atentatele lui cele mai rele la adresa figurii umane sînt reversul malefic al pasiunii sale de veracitate. »

Colosala revărsare a feselor și a pîntecului se strînge în talie prin două cute puternic marcate, creștături adînci redau coastele, sîinii se ridică în sus, jumătate carne, jumătate lemn cioplit, cu sfîrcurile în formă de ochi. Acest monstru se îngustează în partea de sus, segmentul capului se descompune într-un nas întors spre dreapta și o gură întoarsă spre stînga, ochii se izbesc de pleoapele lor înroșite. Lucrul cel mai îngrozitor la această față schițată este că o nară freamătă încă în acest lemn cioplit și că, pe suprafața sa, gura se întinde, netedă, roșie, de o feminitate provocatoare.

Această dezbinare a trăsăturilor s-a născut o dată cu *Guernica*, subliniază Sidney Janis, care adaugă: « Întocmai ca războiul care s-a întins de la un conflict spaniol local la o încăierare mondială, aceste deformări, amplificate, au invadat arta sa și au inaugurat o nouă fază a creației sale ».

Picasso încearcă în acel moment o mînie surdă împotriva unei omeniri dezaxate. « Ne credem superiori animalelor, bombănește el, dar nu-i adevărat. » Se ridică împotriva invențiilor omului, cum este aceea a ceasului ale cărui neajunsuri îi place să le denunțe. « Cu toate științele noastre, am ajuns să pierdem simțul direcției; acum nu mai avem decît un rest de instinct, atît cît trebuie ca să ducem mîna pe trup acolo unde vrem să ne scărpinăm cînd ne mănîncă. »

Neliniștea pune stăpînire pe el. A lucrat foarte mult. În afară de tablouri, a pictat în ulei, pe hîrtie, nenu-mărate schițe, cele mai multe în grizai*. Uneori, părăsind pînza pe șevalet, a făcut mai multe eboșe pe zi. Toate acestea nu sînt pentru el decît note, deși schițele sînt uneori foarte înaintate. « Această acumulare de idei picturale pe hîrtie, a explicat el mai tîrziu, e un material pe care laș putea eventual folosi pe pînze, cu toate că nu e niciodată exact același lucru. »

Pe măsură ce neliniștea îl cotropește, încetinește lucrul. Epoca e plină de amenințări. Se simte că războiul își

va schimba în curînd înfățișarea. Pe la mijlocul lui martie, Picasso pleacă împreună cu Dora Maar la Paris. « Lucrez, pictez și mă plictisesc la culme », îi scrie lui Sabartés pe o carte poștală. O expoziție a acuarelelor, guaşelor și desenelor lui urmează să se deschidă la galeria M.A.I. la 19 august. Într-un Paris răsunînd de zvonuri alarmante, se simte cuprins de nostalgia calmului de la Royan. La 27, 28 și 29 martie, trei zile la rînd, pictează numai naturi moarte. În atelierul din rue des Grands Augustins, are înaintea ochilor piața din Royan cînd îi scrie lui Sabartés: « Am lucrat. Am făcut trei naturi moarte, cu pești, cu o balanță, un crab mare și țipari ». Marea ofensivă germană s-a dezlănțuit. Amploarea prăpădului abia poate fi concepută. Un vîrtej de zăpăceală se abate asupra Parisului. Picasso se întoarce la Royan, la 17 mai. Începe să lucreze ca pentru a ridica un zid între el și evenimente. Dar războiul devine cumplit chiar pentru cei ce nu-și puteau închipui grozăvia lui. Se sapă tranșee, adăpost derizoriu împotriva forțelor explozive ignorate. Primii refugiați sosesc la Royan. Picasso întîlnește pe stradă prieteni sau cunoscuți, oameni compromiși politicește, artiști evrei, care vor să se imbarce la Bordeaux sau să fugă în Sud.

Trupele franceze se retrag, neînțelegînd încă ce se întîmplă cu ele. Localurile sînt rechiziționate, restaurantele tixite. Primele cozi se formează la ușile brutăriilor. Nemții au intrat în Paris. « Altă rasă, pufnește Picasso. Se cred foarte inteligenți, și uneori sînt... În orice caz, e sigur că noi pictăm mai bine ca ei. Atîtea trupe, atîtea mașini, atîta forță și atîta groază, ca să vină pînă aici... Ei își închipuie că au ocupat Parisul... În schimb, noi, fără a ne mișca de aici, conducem de foarte mult timp Berlinul și nu cred că vor fi în stare să ne dea la o parte. »

Pare a vorbi spre a-și face singur curaj. Într-o seară, trupele germane intră în Royan. Picasso le vede defilînd de la fereastra atelierului său. Kommandatura se instalează în imediata apropiere, la hotelul « Paris ».

La 15 august, Picasso pictează *Cafenea la Royan*. Dăruiește pînzei toată strălucirea paletii sale, cu prospețimea culorilor întărită de sclipirea ripolinului. Deasupra verdelui, movurilor și violeturilor pieții se ridică o casă galbenă, cu ferestre albastre în chenare roșii.

Micul balcon de lemn, de unde artistul a privit adesea, dă impresia unui grațios decor de teatru, marchizele sînt vesele, striate de verde și galben. Cerul de un albastru cristalin, înverzit de răsfrîngerea mării, pare măturat de o adiere de vînt răcoros. Tabloul e o explozie de voieșie, de încredere în viață. Este un rămas bun pe care Picasso și-l ia de la Royan.

În curînd nimic nu se va mai vedea din ceea ce a cunoscut aici. Hotelul «Paris», unde nemții se instalaseră cu atîta aroganță, va dispărea sub bombardamente. Vila «Les Voiliers» (Corăbiile cu pînze), de unde a pictat priveliștea veselă a orașului, va fi și ea prefăcută în ruini. Cîțiva prieteni îl sfătuiesc pe Picasso să părăsească Franța ocupată. El este reprezentantul prin excelență al acelei «Kunstbolschevismus» pe care un pictor ratat, acum învingător atotputernic, o persecută cu ura lui recunoscută. Este cunoscut, apoi, ajutorul pe care autorul *Guernicăi* l-a dat republicanilor spanioli, și contabilitatea urii germane nu uită nimic. Picasso primește invitații de pretutindeni, din Mexic, din Argentina, din Statele Unite. Marea sa expoziție de la New York a atras asupra lui toate privirile. Dar el se hotărăște să se întoarcă în Parisul ocupat. În momentul plecării, cînd se pregătea să se urce în mașină, cu Kazbek după el, un ofițer german ce stătea țeapăn în ușa Kommandaturii se apropie de dînsul: «Bitte, — și, făcînd apel la toate cunoștințele lui de franceză, — aveți bunătatea să-mi spuneți de ce rasă e cîinele dumneavoastră?»

Picasso se întoarce într-un Paris trist și pustiu. Locuiește mai întîi în rue La Boétie. Dar deplasările între apartamentul său și atelier devin dificile. Se hotărăște să se mute în rue des Grands-Augustins. În climatul general de frig și foame, începe să lucreze.

În ultimele zile de la Royan, după ce și strînsese toate pînzele, a mai pictat două portrete pe capacele lăzilor de împachetat. Și tot la Royan, întîlnind un confrate foarte agitat care-l întreabă: «Ce-o să facem acum, cu nemții în spinarea noastră? — Expoziții», răspunde Picasso. De fapt, compromis cum este în ochii germanilor, i se va interzice să expună la Paris. Își pune la adăpost cea mai mare parte a tablourilor, în beciul blindat al unei bănci. Dar mai păstrează încă vreo sută la el. Și lucrează mereu. «Nu era momentul pentru un

creator să se împotmolească, să dea înapoi, să-și întrerupă munca, avea să spună mai târziu; nu-i rămînea altceva de făcut decît să lucreze cu îndîrjire, să se zbată pentru hrană, să-și vadă în liniște prietenii și să aștepte libertatea.»

Lupta pentru simpla supraviețuire e aspră. În vasta casă din rue des Grands-Augustins, cu calorifere abia instalate dar inutilizabile, e frig. Degetele înghețate abia pot să mai țină o pensulă. Într-o zi descoperă undeva o imensă sobă de tuci, pe care o urcă cu greu pe scara lungă, în spirală. Nu se pot procura destui cărbuni ca s'o alimenteze, dar Picasso găsește că soba seamănă cu o sculptură neagră. Ea domină și astăzi cu volumul ei diform atelierul din rue des Grands-Augustins. Spre a-l ajuta în menaj, cineva îi împrumută o plită de gătit, ce umple camera de fum.

La începutul lui ianuarie 1941, «numai ca să-și treacă timpul, spune Sabartés, Picasso începe să scrie». Umple un caiet de desen cu însemnări. Se joacă cu vorbele, cum se joacă cu hîrtia îndoită, cu sîrma răsucită, cu foițele de staniol, cu chibriturile, cu firele de păr sau cu sforicelele, spre a face din ele multiple obiecte-amintiri. Dar pe cînd degetele lui neastîmpărate par a se îndrepta singure spre forme coerente, cuvintele iau adesea, la el, căi autonome. Gîndirea lui literară nu are disciplina, siguranța instinctivă a viziunii lui plastice. Suprarealismul, care nu i-a influențat pictura — cu excepția desenelor din 1933 — îi colorează puternic stilul. Notele cu care își umple carnetele capătă forma unei piese pe care o scrie sub impulsul asociațiilor de idei, de visuri răzlețe, de fragmente din ceea ce a văzut și a auzit. Sînt ciocniri între absurd și obișnuit, alcătuiind arabescuri neprevăzute, punctate în culori. Picasso are o mare plăcere să scrie această piesă pe care o intitulează: *Dorința prinsă de coadă*.

Ea a păstrat ecoul privațiunilor momentului, într-o interpretare proprie umorului său particular. Începutul actului al doilea reprezintă un coridor la «Sordid's Hôtel», în fața fiecărei uși cu cîte două picioare ce se zvîrcolesc de durere și strigă în cor: «Degerăturile mele! Degerăturile mele! . . . » Mai este apoi și amintirea sobei fumegînde, «sclava și bucătăreasa hispano-mauro-slavă, servantă și stăpînă cu albumină în uree». Izolarea

fințelor vii printre egoismele închise în ele însele, setea de prietenie și teama de vecini se reflectă în această replică a unuia din personaje, *Spaima costelivă*: « Îmi lovesc portretul de frunte și mi strig marfa durerii sub ferestrele ferecate la orice îndurare ». *Dorința prinsă de coadă* e un rîs puțin silit ce s'a răsunat de-a lungul nopților Parisului.

În martie 1943, soții Leiris invită la ei cîțiva prieteni spre a face lectura piesei.

Era în Parisul camuflajului, al perchezițiilor la orice oră, al bățăilor furioase în ușa constituind coșmarul fiecărei nopți. Era în Parisul pe care Éluard l'a cîntat prin cuvinte cunoscute atunci pe dinafară de orice francez, era în Franța supusă terorii, a cărei imagine poetul o exprima astfel:

Ce vreți ușa ne este păzită
Ce vreți toată lumea stă pitită
Ce vreți strada e încercuită
Ce vreți capitala și cotropită
Ce vreți eai de foame chinuită . . .

Dar prietenii care repetă, sub conducerea lui Albert Camus, piesa lui Picasso, sînt dintre aceia care, ca și el, așteaptă ceasul libertății și se întîlnesc spre a se simți mai aproape unii de alții: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Raymond Queneau, Dora Maar, Georges și Germaine Hugnet, Jacques-Laurent Bost. Coeziunea prieteniei a fost mijlocul cel mai eficace de a supraviețui în acești ani negri ce treceau, grei, cu o încetineală de neînchipuit. Pentru toți cei care au trăit atunci la Paris sau în alte părți, smulși din viața lor obișnuită, anii de ocupație păreau să se scurgă după un ritm particular, ca și cum ceasurile mergeau cu încetinitorul. Speranțele oboseau pînă la uzură. Adesea această oboseală îi arunca pe cei mai timorați în acțiune, sau îi îndemna pe alții să pactizeze cu inamicul.

Picasso era protejat de celebritatea lui, dar, tot datorită ei, era și mai expus. În Franța ocupată se răspîndise zvonul că Otto Abetz, fost profesor de desen și ambasadorul lui Hitler la Paris, se dusese el însuși să-l vadă și că, izbit de frigul ce domnea în atelierul pictorului, îi propusese să-i trimeată cărbuni, ofertă pe care Picasso

ar fi refuzat-o. Se spunea de asemenea că Abetz se opriise în fața fotografiei ce reprezenta *Guernica* și întrebase: « O, dumneavoastră, domnule Picasso, ați făcut asta? » și că Picasso ar fi răspuns la țanc: « Nu, dumneavoastră! » Franța ocupată găsea o reconfortare în replici de genul acesta, pe care tam-tamul clandestinității le răspîndea pînă departe. Cînd a fost întrebat, după Eliberare, dacă această întîmplare era adevărată, Picasso a răspuns, rîzînd: « Da, e adevărat, e aproape adevărat. Uneori veneau la mine anumiți boși * sub pretextul că voiau să-mi admire tablourile. Eu le dădeam cîte o carte poștală cu reproducerea *Guernicăi* și le spuneam: « Pofțiți, suvenir! Suvenir! » Dintr-o dată suspect, Picasso devine și ținta invidioșilor. Se vorbește stăruitor că e evreu, sau pe jumătate evreu. La întrebarea ce i s-a pus atunci asupra originii lui, Picasso a răspuns că, după cîte știe, nu are sînge evreiesc în vinele lui, adăugînd însă numaidecît: « Dar aș fi vrut să am ».

Într-un articol apărut în *Comœdia*, Vlaminck tună și fulgeră împotriva lui, Camille Mauclair îl face răspunzător de criza artei moderne, o broșură fascistă americană îi impută decadența picturii, și numele lui figurează la loc de frunte într-o carte a lui Vanderpyl cu titlu semnificativ: *Arta fără patrie e o minciună; pensula lui Israel*.

Abia atunci puterea de abstractizare a lui Picasso, acea impermeabilitate la tot ceea ce poate să-l abată din drumul său, își dă întreaga măsură. Ca și cum ar vrea să se agațe de ceva stabil, într-o lume plină de distrugere, el variază mereu același motiv al *Femeii șezînd*. Dar această atmosferă de distrugere se insinuează și în el și declanșează toate catastrofele exprimate în chipul Dorei Maar. *Femeia cu corsaj albastru* (Galeria Leiris), corsaj cu buline albe, pe care de fapt Dora Maar nu l-a purtat niciodată, va fi reluată de mai multe ori în tablourile lui.

Acest segment de cap prea greu nu este decît anunțarea, s-ar spune timidă încă, a deformărilor ce vor veni. Picasso o pictează de două ori pe Dora Maar într-un costum pe care ea l-a purtat într-adevăr în vara lui 1941, o jachetă scurtă, ecosez, cu revere largi, și o vestă cu guler mic, ascuțit. Dar între costumul acesta elegant

și pălărioara de pe cap apare, pe un gât scurt, o față imensă, construită din mutilări atroce, ca spre a produce groază. Fondul tabloului reprezintă obișnuita celulă de închisoare, cu plafonul atît de jos, încît pălăria îl atinge. În aceste tablouri, unde figura umană se descompune, singura permanență o constituie un fotoliu metalic cu spătarul drept și deasupra cu niște măciulii, ca un fel de cuirasă ce se opune distrugerii.

Același fotoliu, același fond de celulă și același plafon jos cu grinzi de un cenușiu ca oțelul figurează și într-un *Portret* pictat în iarna 1941—1942 (colecția Carlo Frua de Angeli, Milano) în care modelul poartă o elegantă rochie albastră cu mîneci înfoiate și o pălărie cu calotă minusculă și cu borul ondulat. Dislocările capului enorm înălțat pe un soclu ascuțit sînt atît de mult scoase în relief, încît capul acesta pare a fi fost tăiat în lemn înainte de a fi mutilat.

În aceeași manieră sculpturală este pictat *Băiatul cu langustă*, cu aceeași combinare de nas ochi ce se ridică în sus, în timp ce o gură în formă de corn, cu dinți rari, surîde așa cum surîd copiii lui Murillo. Partea de jos a corpului înzestrat cu uriașe tălpi la picioare e dezgolită și lasă să se vadă un mic sex. Este o amintire de la Royan cînd revine într-un Paris răvășit, amintire a vremurilor liniștite cînd copiii se jucau veseli cu animalele pe malul mării. Băiatul acesta reprezintă acum o viziune infernală a unei lumi descompuse.

Dar nu numai figurilor le imprimă Picasso propriile lui obsesii. *Nudurile* pe care le pictează sau desenează atunci tot mai frecvent se prezintă sub aspecte diverse, cu trupurile lor lipite fără zone de tranziție. Ele par să evoce coșmarurile lui Goya, înfățișînd în *Disparatele* femeii cu membre multiple și cu cap de Janus. Scopul lui Picasso nu este însă de a prezenta, ca Goya, contradicțiile ce stăpînesc o ființă umană, ci simultaneitatea chinuită a existenței lui. O serie de crochiuri din luna mai 1941 variază modul de a privi circular un trup întins. Un *Nud* cu contururi aproape realiste este prezentat cu două profiluri sudate, văzut în același timp din spate și din față.

Tortura trupurilor persistă de-a lungul torturii epocii. Pe un pat, o femeie goală, văzută din față și din profil, este întinsă, iar o altă femeie, văzută tot din față și din

spate, este așezată cu picioarele atârinate și desfăcute lăsînd să se vadă sexul umbrat. Picasso reia, mai ales în 1942, tulburătoarea prezență a două femei și le pictează goale, în toată violența verdelui, galbenului, roșului, brunului și violetului, una în picioare, cealaltă întinsă pe divanul lîngă care se află un dulap cu oglindă.

Această temă a două femei îndrăgostite, subliniată prin prezența unei oglinzi, sfîrșește cu *Aubada* (Muzeul de artă modernă, Paris), unde o femeie goală, contorsionată spre a se prezenta sub toate aspectele ei, e întinsă pe un divan vîrgat, în timp ce a doua, în mod curios cu trăsături bărbătești, este așezată, îmbrăcată, pe un scaun, cu o mandolină pe genunchi. Diversele aspecte, simultane, ale nudului sînt redată în planuri liniare sau în fațete cu muchii ascuțite și umbre vii împrăștiate. Este decupajul în planuri rectilinii dominant la el, cu violente contraste de culori.

Picasso își urmează metodic viziunea sa în seria de *Femei șezînd*, exercițiu de interpretare executat pe o scară foarte mare. Formele fug din ce în ce mai mult în direcții opuse, ca și cum ar fi cuprinse de panică. Din *Femeie șezînd*, lucrată în luna octombrie, n-a mai rămas decît o rochie albastră, pe un fotoliu, larg decoltată pe un fond portocaliu, în timp ce micul triunghi al gîtului s-a refugiat pe un umăr, purtînd pe vîrfurile lui fragil triunghiurile și dreptunghiurile grele ce compun fața albastră, mov și roșu, deasupra căreia se află o pălărie cu ornamente complicate, ca și cum nodul, floarea și pana ce o împodobesc ar avea menirea să îmbine indicibilul și neînțeleșul cu feminitatea.

În *Femeie șezînd cu un abecedar în mînă*, din aceeași lună, fotoliul cu măciulii rămîne singurul cadru stabil al unei lumi dislocate. După caracterizarea lui Barr, semnele cu totul dispersate ale feței înrudesesc această figură cu un totem ritual din Noua Irlandă.

În seria de *Femei șezînd*, tonurile violente alternează cu culorile stinse. *Femeia șezînd* din luna noiembrie poartă o rochie neagră cu reflexe albastre, singura pată de culoare în această întunecime fiind lungul oval roz al feței pe jumătate mîncată de o umbră albastră. După legile lui Picasso, obiectele își păstrează forma lor cînd chipul omenesc o ia razna, și rochia drapată complicat — de altfel inventată de el și nu copiată după o rochie

purtată de model — este minuțios pictată, ca și broșa de aur ce o fixează. Între toate evocările barbare de femei șezînd, pictate în tonuri violente de galben, roșu și verde, acest *Portret* făcut din penumbră, cu un ochi vertical alături de un ochi orizontal și cu mica pată purpurie a gurii lovind obrazul, este unul dintre cele mai halucinante. Ochii abia exprimați prin migdala lor neagră cu un punct la mijloc exprimă groaza. *Femeie șezînd* pictată în negru ar putea servi și ea drept o emblemă a acestor ani ce se scurg, mohorîți, și în care speranța abia că licărește. « N-am pictat războiul, a spus Picasso după Eliberare, fiindcă eu nu fac parte din acel soi de pictori care umblă, ca fotografii, după subiecte. Dar nu încap în doială că războiul există în tablourile pe care le-am pictat atunci. Un istoric va demonstra poate mai târziu că pictura mea s-a schimbat sub înfrîurirea războiului. Eu însă nu pot să-mi dau seama de asta. »

Războiul există, într-adevăr, în tablourile lui Picasso. El există pînă și în naturile moarte pe care le-a pictat atunci. Viața zilnică a acelor ani este un șir de privațiuni sordide. Picasso, care a moștenit, întreagă, sobrietatea spaniolă, se acomodează ușor la regimurile cele mai austere. Dar lipsurile crescînde îi pun la încercare și nepăsarea lui în materie de alimente. Pictează într-o zi *Bufetul « Savoyard »*, restaurantul unde mănîncă adesea, cu felurile obișnuite ale unui dejun din vremea aceea: încolăcirea unui caltaboș negru și anghinare, apoi un cuțit mare și o sticlă. Această natură moartă e pictată în aceleași tonuri stinse ca și *Portretul*, în ea domină, după înseși cuvintele lui Picasso, « o atmosferă mohorîită și sumbră ca Filip al II-lea », cuțitele și furculițele ies la iveală din sertarul deschis « ca niște suflete chinuite în Purgatoriu ». Anii sumbri se reflectă și în *Natură moartă cu craniu de taur* din 1942 (Galeria Leiris, Paris), pictată într-un verde crepuscular, lîngă un perete gri, pe o masă de un violet sumbru, alături de o plantă verde. Pe fereastră pătrunde pieziș o fișie de lumină roz cu tonuri de mov, dar această fereastră are gratii solide, ca acelea ale unei închisori.

Anii de frig și foame se regăsesc, evocați cu un umor negru, în *Femeie șezînd cu pălărie și pești* a cărei față, cufundată într-o umbră de un gri verzui cu hașurări

în negru, are deasupra, în loc de pălărie, o farfurie de un albastru foarte vesel, cu un cap de pește, o lămâie tăiată, un cuțit și o furculiță la mijloc.

Din când în când, Picasso își îngăduie un răgaz, evadează din preocupările chinuitoare ale timpului. Pe masă apar flori, într-un vas de cristal așezat în fața unei ferestre sau a unui perete deschis, cu o oglindă, în fund, care captează toată lumina. Alt moment de răgaz pe care și-l acordă: cutare portret al *Dorei Maar* (mai 1941), ce-i restituie chipul real, sau acela reprezentînd pe *Nush Éluard* (Muzeul de artă modernă, Paris), din luna august a aceluiași an. Pe bustul gol al unui trup foarte tînr se înalță un gît firav, deasupra căruia capul, cu părul bogat, pare prea greu; ochii alungiți, pe jumătate închiși, sub franjuriile genelor, dau impresia că ascund un surîs pe care gura suavă, aproape copilărească, nu-l mărturisește. Acest surprinzător portret e o prevestire a destinului, este fața scăldată în lumină a celor ce nu s'făcuți să dăinuiască și pe care-i paște o moarte prematură. Monștrii își urmează drumul lor în opera lui Picasso, ei iau rînd pe rînd aspectul tuturor spaimelor ce-l hăituiau pe omul primitiv cînd suferea de foame și de frig, cînd se zbătea să supraviețuiască. De pildă, *Femeie ținînd în mîină o anghinare* mare cît o măciucă ghintuită, idol barbar cu un ochi de broască și cu o ureche agățată deasupra sprîncenei, apoi cu o gură în formă de corn (1942); sau această personificare a mîniei pe care o exprimă o *Femeie șezînd*, din anul următor, cu ochii revulsați, a cărei rochie drapată capătă alura unei armături de oțel; sau *Femeile în gri*, din ce în ce mai halucinante. S-ar spune că se exercită asupra lor o răzbunare obscură, dîndu-le acei ochi suprapuși, nebuni sau triști, acea gură plină de răutate, în formă de corn, sau acel dreptunghi al dinților rînjiți. Pictează de asemenea femeii al căror profil năvălește peste figura văzută din față și care par pictate într-o materie fosforescentă. Din aceste creaturi emană o asemenea forță de distrugere, încît ele pun în pericol tot ceea ce le înconjoară; cînd se leagănă pe un fotoliu basculant, parchetul în pătrățele se înalță ca un val.

Dar cercul infernal al creației sale nu are priză asupra lui Picasso, ca om. Înconjurat de coșmaruri și de atentate săvîrșite împotriva unei lumi vizibile, el păstrează acea

sensibilitate extremă ce-l face solidar cu toate suferințele, după cum își păstrează și întreaga sa luciditate. Perspicacitatea psihologică, măiestria mijloacelor de care dispune spre a revela o ființă umană se manifestă în dramaticul *Portret al Dorei Maar*, din octombrie 1942. Totuși, această față cu fălcile pătrate ce se încleștează este o față închisă, ea se detașează albă și roz din umbre albastre și verzi, încadrată de părul întunecat cu reflexe ce merg de la roșu pînă la verde. Rochia în care este pictată Dora Maar, rochie pe care ea n-a purtat-o niciodată, e dintr-o stofă cu dungi vesele de verde și roșu, cu guler alb, brodat. Dar deasupra acestei rochii vesele ce se întinde peste bustul înalt, brațele se strîng, friguroase. Prin bogăția coloritului său, acest portret voia poate să consemneze unul din momentele de speranță din acei ani, sau unul din visurile de viitor ce dădeau încredere în viață; de aceea trăsăturile modelului purtau amprente calmului, cu fruntea netedă deasupra sprîncenelor, cu gura închisă și tăcută; numai fremătarea nărilor exprimă forța sa emotivă. Dar, în timp ce Picasso lucra la portret, tînăra femeie cunoaște alte necazuri, mama ei se îmbolnăvește și moare înainte ca tabloul să fie terminat. Angoasa se așterne încetul cu încetul pe pînză, ea se citește în contractarea dure-roasă a frunții, în încruntarea sprîncenelor, în privirea ce nu vrea să accepte situația, în mușchiul care tremură pe obraz. În fața femeii a cărei expresie se schimbă în timp ce pozează, îmbrăcată într-o rochie prea veselă pentru acea împrejurare, Picasso își propune să redea ceea ce este aproape cu neputință: o față omenească ce trece de la nepăsare la teamă, de la teamă la o dureroasă certitudine. Tabloul în întregimea lui este, în chip evident — chiar dacă ignorăm împrejurările — impregn timerat cu un sentiment dramatic. Fondul, cu albastrurile lui ce se încălzesc sau se întunecă, cu brunurile ce se aprind sau se înverzesc, are ceva dintr-o cortină sau dintr-un paravan tras deasupra unui mister. Urmînd simbolismul acelei gelozii ce dădea ca fundal portretelor Dorei Maar o celulă îngustă, Picasso pictase pe fundal niște zăbrele, o carafă cu apă și o bucată de pîine. Însă în fața durerii prin care trece frumoasa lui prizonieră, agresivitatea posesivă a lui Picasso se șterge de îndată ce el șterge și zăbrelele simbolice.

În tema femeii prizoniere se încadrează totuși lucrarea *Bust în fața ferestrei* (Galeria Leiris), avînd aspectul unui manechin de modistă, cu un dublu profil îngemănat. O colivie de păsări, unul din elementele dragi lui Picasso, ca și planta din ghiveci, subliniază acea înfățișare a unei ființe ce se sustrage tentațiilor lumii.

Bustul este pictat în acea tonalitate stinsă despre care Raynal a spus: « Paleta lui Picasso se cernise ». Această perioadă a artei lui a fost numită « epoca cenușie ». Dar tonalitatea lui e compusă din movuri, din verzuiri, din albastruri, din brunuri, din toată acea bogăție de nuanțe ce apare la căderea crepuscului, bogăție asemănătoare oarecum cu aceea a unor glasuri care, vorbind încet, înfiripă o cantilenă tainică. În naturile moarte din această perioadă stăruie un anumit mister, și Picasso pare a se lăsa captivat el însuși de propria lui magie. Se duce adesea la un restaurant din apropierea locuinței lui, cu o firmă evocatoare pentru el: « Catalanul ». Spre sfîrșitul lui mai 1943 a pictat în două rînduri *Barul* restaurantului, pe un fond galben, cu ornamentele baroce ale acestei mobile brune, căroră le corespund curbele farfuriilor. A povestit mai tîrziu: « Luam masa la „Catalanul“ de luni de zile și de luni de zile priveam bufetul său fără a gîndi altceva decît că: „E un simplu bufet“. Într-o zi m-am hotărît să fac un tablou cu el. L-am făcut. A doua zi, cînd am revenit, bufetul nu se mai afla acolo. Locul era gol. Pesemne că-l luasem eu fără să-mi dau seama, pictîndul ». Ca toate butadele lui Picasso, și aceasta conține un sîmbure de adevăr: încîntarea lui față de tot ceea ce i se întîmplă ciudat, față de raporturile lui foarte particulare cu obiectele pe care viața le cară pentru a i le depune în prag. Naturile sale moarte, chiar cînd paleta i se luminează, chiar cînd revarsă pe pînză întreaga voioșie a coloritului lui, poartă pecetea dramei. Astfel, *Natură moartă cu porumbiță* sugerează cu un puternic realism ideea unei vieți moarte, ca și cum pasărea n-ar avea drept cap un triunghi sumar și doi ochi suprapuși.

Natură moartă cu ghitară și spadă de matador pare de asemenea făcută din accente de voioșie, din alăturarea unor obiecte pașnice, cum este țigara ce se consumă într-o cupă de cristal. Dar aceste obiecte aruncă pe peretele luminos umbre foarte albastre, oglinda, în

strălucirea marelui ei cadru aurit, reflectă o profunzime de furtună, iar de marginea mesei se sprijină, neprevăzută, apărută nu se știe de unde, o spadă albă cu mânerul de un roșu violent.

Se pronunță atunci la Picasso, atât de avar în subiecte noi, un gust pentru schimbare. Introduce în naturile sale moarte obiecte pe care nu le mai folosise niciodată. O temă neașteptată apare acum la el: copilăria. Tema și compoziția sînt deopotrivă de neprevăzute. Un bebeluș dolofan și buclat este așezat jos, alături de un scaun pe care sînt agățate — una pe tăblie, alta pe spătar — două porumbițe. Pe fața rotundă a copilului, ochii inegali se zgîiesc cu insistență. Nici un copil nu i-a servit ca model, totuși trăsăturile lui au ceva oarecum cunoscut. « L-am numit Churchill, spune Picasso rîzînd, am găsit că-i seamănă. » Din același an 1943 datează și *Primii pași*. Dar nu farmecul stîngăciei copilărești, nu grația unui mic trup abia format o pictează Picasso aici, ci imensitatea efortului făcut de acest copil mai mare ca în natură, dinamismul celor dintîi mișcări ale lui în viață. Copilul trebuia să figureze la început singur în tablou, abia mai tîrziu Picasso a adăugat-o pe mamă aplecată asupra lui. Alegerea subiectului se datora împlinirii sau ea indica un fel de năvală a tandreței pe care nu știa încă, acum, că într-o zi și-o va satisface din plin?

Printre temele rare la Picasso — și semnificative prin apariția lor sporadică — apar de asemenea peisajele. Mai întîi *Fereastra atelierului*, cu o etajare de acoperișuri și hornuri, care constituie o tranziție între naturile moarte plasate în fața unei ferestre și peisaj. Elementul cel mai izbitor al tabloului este acea cheie de radiator, foarte mare, foarte vizibilă, ce exprimă dorul de căldură, așteptarea unor timpuri mai bune cînd, din nou, va fi de ajuns s-o întorci doar pentru a nu mai suferi de frig — atunci cînd va veni iarna, căci tabloul este pictat în plină vară.

Această vară a lui 1943 e luminată de speranță. Coșmarul stăruie încă în inima orașului, pașii soldaților germani răsună pe pavaj, teroarea se înăsprește, mereu mai inventivă, dar înfrîngerea armatelor germane în Rusia anunță întorsătura războiului. Victoria își schimbă direcția. Picasso nu-și petrecuse aproape nici o vară la

Paris, însă de cînd s'a întors de la Royan nu mai călătorește, deplasările fiind dificile pentru străini. Totuși, de cîte ori iese din casă, vede în apropiere, ca și cum l-ar vedea pentru prim dată, micul parc Vert-Galant, de lîngă Pont-Neuf, cu arborii lui ce par să facă parte din arhitectură și, în fund, statuia ecvestră a lui Henric al IV-lea. Parcul este locul de întîlnire al îndrăgostiților. Picasso îi pictează, grotești, cu două cerculețe drept ochi, cu mustața lîngă cornul răsturnat al unui chip de femeie și cu rotuznimea gurii. Tabloul *Vert-Galant* și seria de îndrăgostiți ce se sărută denotă că gustul pentru schimbarea subiectelor se accentuează la Picasso. Înclinarea balanței aduce la el trecerea de la formele liniare, de la aplaturile încadrate cu un chenar negru spre un relief din ce în ce mai pronunțat.

Pictează atunci unul din cei mai stranii sfînci ai lui, pe care-l numește tot *Femeie șezînd* și care nu e decît un monument al propriei lui tulburări, cioplit în lemn tare. În piramida trunchiată a părului este fixat oul ascuțit al unei fețe cu trăsăturile indicate sumar ce planează mică, mult prea mică, deasupra imenselor rotocoale ale sînilor. Plasticitatea tabloului marchează dorința crescîndă a unei expresii sculpturale.

Încă din 1941, Picasso se reapucase să sculpteze; pisici mari, păsări, capete vag omenești, obiecte nedefinite precis, ce pot fi ținute în palmă. Pune să i se aducă de la Boisgeloup ghipsurile datînd din 1931 pînă în 1933, deoarece abandonase aproape complet sculptura timp de vreo zece ani. Greutățile de a le turna în bronz sînt foarte mari, mai ales în momentul cînd ocupantul ridică statuile de pe străzile și din piețele Parisului pentru a face din ele tunuri.

Este poate un gest de sfidare în această întoarcere a lui Picasso spre sculptura pe care o practică atunci, și această sfidare se adaugă la îndrăzneala concepției lui. Opera lui sculpturală din acești ani nu încearcă de loc să reînoade firul cu ceea ce făcuse mai înainte, ea nu are nici o continuitate cu trecutul, nici o legătură cu viziunea sa picturală. E doar spiritul său inventiv ce se răsfață aici. Folosește pentru sculpturi tot ceea ce-i cade în mîna, obiectele cele mai umile, cele mai părăsite. O formă de prăjituri pare ai fi servit ca să sculpteze

de croitorie, demodat, cu bustul înalt, și-l transformă în femeie din « frumoasa epocă », într-o rochie lungă din care picioarele nu i se văd și cu un cap asimetric pe un gât grațios. Dimpotrivă, *Femeia cu portocală* e făcută dintr-un trunchi îngust ramificat în crengi cu formă de brațe, avînd în vîrf o placă pătrată drept cap, și acest trunchi păstrează încrustații provenind din cartonul gofrat în care a fost înfășurat pentru turnare.

Acuitatea viziunii lui se manifestă în felul impresionant în care descoperă o înrudire între faptul cotidian, între obiectul obișnuit și insolitul ce se ascunde în el, invizibil pentru oricine altul în afară de dînsul. Într-o zi privirea lui, privirea inventatorului care ar fi putut să fie Picasso, cade pe o veche șa de bicicletă și un ghidon. În șa, artistul descoperă un cap de taur, cu ghidonul drept coarne. Iluzia este puternică. Virtuozitatea transformării, operată parcă din dispreț față de « materia frumoasă », a conferit acestui *Cap de taur* o zgomoasă celebritate. Cînd a fost expus, după Eliberare, Picasso îl privea cu un aer amuzat. « A avut loc o metamorfozare, îi spuse el atunci lui André Warnod, dar acum aș vrea ca o altă metamorfozare să se producă într-un sens opus. Presupune că acest cap de taur ar fi aruncat la rebut și că într-o zi un om l-ar găsi și ar spune: „Iată ceva ce-ar putea să-mi servească drept ghidon la bicicletă“. În felul acesta s-ar săvîrși o dublă metamorfozare. . . »

Picasso pare a găsi o satisfacție deosebită în faptul de a fi putut demonstra, grație îndemînării degetelor lui, identitatea funciară dintre toate lucrurile. Cocteau l-a numit într-o zi: regele peticarilor. În acest gust pentru folosirea fleacurilor, e un respect față de lucrul creat și în același timp un interes pasionat față de posibilitățile de transformare ce sînt inerente, ca și cum, descoperindu-le, ar participa el însuși la devenire și ar fi una din verigile unui lanț fără sfîrșit.

Printre sculpturile executate în acești ani revine de mai multe ori un cap de mort, tratat nu în formă de craniu descărn timer, ci făcut dintr-un bloc prevăz ut cu cîteva cavități. Aceste capete de bronz au mai curînd aspectul unor pietre ce s-ar fi rostogolit din timpuri imemoriale, scobite și șlefuite de valuri.

Războiul se instalează fără echivoc în aceste *Capete de morți*, dintre care cel mai impresionant datează din 1944, momentul când conflictul se sfârșește în oroare. Despicătura rotundă a ochilor oglindește vidul, nasul pare ros de lepră, gura seamănă cu o cicatrice nesudată bine. Acest cap de mort nu are nimic comun cu craniile ce se îngrămădesc în cumplita actualitate a bolnițelor, el e departe de scheletele rînjinde care, de-a lungul artei spaniole, le aminteau celor vii despre deșertăciunea deșertăciunilor; cu vidul din ochi, cu buzele stîlcite, el pare imaginea însăși a groazei, dedicată morților anonimi.

Tot ceea ce Picasso creează în acești ultimi ani ai războiului exprimă refuzul lui de a capitula, voința sa de a persista. Cîțiva prieteni din rezistență se însărcinează să transporte, noaptea, ghipsurile spre turnătoriile clanș destine. Este perioada de neconceput când difuzarea unui manifest oarecare se face cu riscul vieții, fără a sta și a te mai întreba dacă rezultatul pe care poate să-l aibă o astfel de bucată de hîrtie merită torturile și moartea. Ghipsurile lui Picasso, pentru care s-a sus-tras material de război, sînt acoperite cu deșeuri și cărate în roabe, sub nasul patrulelor germane, iar bronzurile se întorc acasă în același chip. Ceea ce contează este sfidarea în sine, afirmarea vieții împotriva voinței destructive a inamicului.

Picasso se angajează la o mare lucrare sculpturală. O pregătește prin multiple schițe și desene al căror număr un critic american îl evaluează la o sută. Pregătirea este atît de avansată, viziunea lucrării atît de completă și de precisă pînă în cele mai mici detalii, încît statuia — înaltă de doi metri — este executată într-o singură zi din februarie 1943. Opera pare fără nici o legătură cu timpul și fără rădăcini în trecutul lui Picasso, o temă izolată în arta lui. Ea este mai ales de o extremă simplitate. « Niciodată n-a fost depășită sculptura primitivă », îi spunea Picasso lui Sabartés în cursul convorbirilor lor de la Royan.

Picasso cerebralul pare a fi regăsit secretul instinctului primitiv cînd a sculptat *Omul cu berbec*. Această viziune, despuată la extrem, a apărut, lucru curios, în fața ochilor unui citadin care trăiește la Paris o viață de asediat.

în care aceste antecedente există — ar putea duce pînă la păstorul din primele vremuri ale creștinismului. Dar prezentarea omului și felul cum el ține animalul dezminț orice intenție simbolistă. El este împlîntat pe tălpile mari abia desprinse de sol, trupul lui gol se înalță mult deasupra picioarelor lungi. Nu este un tînăr în puterea vîrstei, a cărui frumusețe trupească să se exprime prin vigoare animalică, nici unul din acei robuști apostoli ce purtau cu vioiciune pe umerii lor povara mielului. Picasso l-a înzestrat cu o barbă rotundă și cu un cap chel. Trupul lui îmbătrînit e încă plin de vlagă, e tare ca un butuc de viță de vie și drept ca un plop, și își dă puțin capul pe spate ca pentru a se apăra de loviturile berbecului. Brațele îi sînt destul de puternice ca să poată strînge povara în menghinea lor. Animalul este greu; privit dintr-o parte, îi vedem toată masa apăsătoare ținută cu mare trudă. Statuia e modelată în trăsături rapide, trupul neted al omului e diferențiat de suprafața flocoasă a cornutei. La capătul acestor ani de război, *Omul cu berbec* apare ca încarnarea însăși a supraviețuirii, nu ca un tînăr David triumfător, ci ca un om calm, cu trupul învîrtoșat și subțiat de privațiuni. De o solemnitate curioasă în atitudinea lui simplă, el se alătură tuturor celor care, înaintea sa, au stăpînit viața, au salvat speța și demnitatea umană.

Ultimele zvîcniri ale războiului se apropie de sfîrșit. Eliberarea nu mai e departe, dar tocmai acum teroarea se înăsprește, ura se intensifică. Fiecare zi aduce vestea dispariției unui prieten, a unui evreu ce stătuse pînă atunci ascuns, a unui militant din rîndurile rezistenței. Max Jacob, aciuat la Saint-Benoît-sur-Loire, nu scapă de persecuția rasială, de discriminarea ce echivalează cu hăituirea leproșilor: « Broscoi fericit! Tu nu ai stea galbenă », scrie el.

E crud lovit de arestarea surorii lui, dar nu face nimic spre a scăpa de la aceeași soartă, nu părăsește măcar satul unde toată lumea îl cunoaște bine. Arestat în februarie 1944, avea să moară la Drancy. Cînd i s-a adus trupul la Paris spre a fi îngropat în cimitirul din Ivry, Picasso a fost printre puținii prieteni ce au cutezat să urmeze convoiul funebru. Era ceva cu totul îngrozitor să numeri morții aceștia din ultimul ceas. Singurătatea devenea tot mai apăsătoare în jurul celor care rămîneau.

Noaptea Parisului sînt răscolite de bombardamentele aliaților, din ce în ce mai dese. Într-o zi, bombele lansate de avioane britanice produc distrugeri deosebit de importante în jurul gării de Nord; un tablou al lui Picasso ce se afla atunci la gravorul Lacourrière e stricat de cioburile de sticlă. Este vorba de *Natură moartă cu lampion chinezesc*, pictată la începutul anului, cu un colț de cer înstelat, înspăimîntătorul cer al bombardamentelor. Picasso e adînc îndrăgostit de Parisul acesta amenințat. Îi fixează permanența, peisajul pe care-l are în fața ochilor: cheiurile Senei, așa cum El Greco picta Toledo, integrînd în subiect motive disparate care sînt dragi. Pare a se gîndi, după afirmația lui Sydney Janis, la o lucrare de proporții, ca un fel de *Grande Jatte* * realizată în secolul XX. Ca atîția alți străini care au suferit cumplit din pricina înfrîngerii Franței, acum se exaltă în fața noilor ei tresăriri, în fața eroismelor ei anonime. La 14 iulie pictează două tablouri cu vederea catedralei Notre-Dame. În primul an al șederii lui la Paris, Picasso pictase marea serbare populară cu revărsarea aceluiași foc de artificii care era paleta lui de atunci. Ocupantul interzisese celebrarea sărbătorilor naționale, dar Franța a dovedit că știe încă să cucerească Bastiliile. Picasso n-a fost poate niciodată atît de francez, ca în ziua de 14 iulie, cînd a pictat Parisul etern.

La începutul lunii august, armatele aliate înaintează. Picasso stă ceasuri întregi la fereastra atelierului său. Un răsad de roșie crește acolo, într-o oală. Viguroasa plantă își înalță arabescurile pe fondul unor ziduri cenușii, spre cerul senin. Fructele sînt în mare parte încă verzi. Picasso pare fermecat de tenacitatea acestei plante prizoniere. Privește în fiecare zi fructele, le vede colorîndu-se într-un roșu strălucitor și, între 3 și 10 august, pictează patru tablouri cu aceeași plantă, *Tomatele*. Luptele se apropie. Împușcăturile răsună pe străzi. Se răspîndește zvonul că nemții, înainte de a se retrage, vor arunca orașul în aer. Nimeni nu mai este sigur că va supraviețui uriașei distrugeri. La 21 și la 22 august, Picasso pictează două *Portrete ale fiicei lui Maïa*, portrete realiste, lucrate în acuarelă, în genul celor făcute cu o grijă deosebită spre a fi lăsate posterității.

La 24 august, bătălia se desfășoară cu furie pe străzi. Nemți și milițieni s-au fortificat la Luxembourg. Prefectura, atât de aproape de cheiuri, a devenit o citadelă a Rezistenței. Băieți tineri, unii foarte tineri, cu brasardă și înarmați cu puști, stau de sentinelă la intersecții. A doua zi, Parisul va fi împânzit de acele tăblițe sfișietoare, agățate pe zidurile caselor, cu aceeași inscripție laconică: « Aici a căzut pentru Franța. . . » Cei mai mulți dintre tinerii ce mureau în aceste ultime ceasuri nici nu atinseseră încă vârsta bărbăției.

Tancurile înaintează. Dinspre bulevardul Saint-Michel se aude răpăitul împușcăturilor. Ferestrele de la atelierul lui Picasso zăngănesc puternic. El simte nevoia de a rupe tensiunea încordării ce-l stăpânește, de a umple această așteptare, de a face ceva, ceva atât de diferit, încât să nu aibă nici o legătură, în nici un fel, cu neliniștea momentului.

Între 24 și 29 august, Picasso interpretează *Baccanala* lui Poussin, după legile viziunii lui proprii. Are o mare admirație pentru Poussin. O dată i-a spus lui Kahnweiler: « Uită-te la Poussin, când îl pictează pe *Orfeu*, ei bine, e o povestire. Totul, cea mai mică frunză, povestește istoria ». Anumite afinități tainice îl împing pe Picasso să se aplece asupra unei opere de artă, ca spre a-i smulge secretul. « Capodoperele sînt cele ale altora », i-a spus el într-o zi lui Malraux.

Ceea ce pare a-l fi sedus în marele tablou al lui Poussin este frenezia mișcării și acea obsesie a voluptății propriie celor ce privesc moartea de aproape. « Nelăsînd mai nimic la o parte din Poussin, schimbă aproape totul », scrie John Lucas. *Baccanala* redusă la un sfert din formatul ei, pictată în acuarelă și nu în ulei, a devenit o pagină caracteristică a erotismului lui Picasso, a visurilor și coșmarurilor lui. Cuplul central e constituit dintr-unul din cuplurile lui obișnuite, un faun bărbos și o nimfă, ce amintește mai mult de Goya decît de antichitate, cu profilul ei ascuțit și cu gîtul ridat, nimfă cu fese imense și cu doi sîni lipiți unul de altul. Tapul de lîngă ea are niște ochi încărcăți de o profundă tristețe omenească. Tabloul îmbină eșantioane din aproape toate stilurile lui Picasso. Purtătoarea de fructe cu profil clasic, bacantele cu capete în formă de hile minuscule, un nud cu fațete cubiste, pînă la monștrii cu fețe de

Janus. Din încurcătura trupurilor se desfac picioare foarte mari, enormi sîni umflați, mîini/lopeți. Un curios vîrtej antropomorf străbate tabloul, unde arborii se răsucesc ca niște trupuri arcuite de dorință, unde membrele omenеști devin copaci sau frunze.

Picasso pictează cu febrilitate în timpul bătăliei Parisului, în zăngănitul ferestrelor smulse din țîțîni, al tancurilor ce trec pe străzi cu un uruit asurzitor, în bubuitul tunurilor și împușcăturilor apropiate, în șuieratul gloanțelor ce ricoșează din zidul unei case vecine. Celor care mai tîrziu se mirau că a putut să-și continue lucrul fără întrerupere, atît de absorbit în munca sa, Picasso le răspundea: « Era un exercițiu de disciplină ».

Trupele aliate intră într-un Paris eliberat. Se zvonise că Picasso fusese arestat, că pierise în închisoare sau într-un lagăr de concentrare. Corespondenții de presă americani, care întocmeau bilanțul Franței mult încercate, vor să verifice știrea; ziarele lor fură numaidecît informate: « Picasso e sănătos și teafăr! » Și această veste deveni deodată foarte importantă, chiar pentru cei care nu aveau decît o noțiune foarte vagă despre opera lui.

XV. BUCURIA DE A TRĂI

1945—1949

«**C**e credeți dumneavoastră că este un artist? Un năărău care nu are decît ochi dacă e pictor, decît urechi dacă e muzician, sau o liră pentru toate etajele inimii dacă e poet, ori chiar numai mușchi dacă e boxer? Tocmai dimpotrivă, el este o ființă politică, permanent de veghe în fața evenimentelor sfișietoare, arzătoare sau captivante ce se petrec în lume, adaptîndu-se cu orice chip la imaginea lor», declara Picasso la începutul lui 1945. El a fost totdeauna într-o strînsă comuniune cu timpul său, acționînd în conformitate cu multiplele curențe de idei ale gîndirii omenești, urmărind cu un viu interes orice aport nou adus vieții intelectuale mondiale. Diversitatea fenomenelor ce-l interesează îl apropie de acel tip de creator la care aspira Leonardo: pictorul filozof.

Și totuși, acest sclav al muncii pentru care arta este însăși viața, această încarnare a unei furii disciplinate, ar fi putut să se ralieze la doctrina artei pentru artă. Adversarii lui au subliniat adesea egoismul său de artist, și poate că, într-adevăr, acest egocentrism este tot atît de pronunțat ca și puterea lui de concentrare; dar complementul — și nu contradicția — acestui exclusivism creator constă în acea veghe permanentă de care vorbea el însuși, în acuitatea conștiinței lui sociale. « Cum ar fi cu puțință să te dezinteresezi de ceilalți oameni? » a mai spus el în același interviu acordat revistei *Lettres françaises* « și în virtutea cărei indolențe a turnului de fildeș te-ai putea rupe de o viață pe care ei ne-o aduc cu atîta largheță? »

Picasso a fost, și încă înainte ca expresia să fie consacrată, un artist « angajat ». A fost astfel pe cînd picta oameni sărmani din Barcelona și cînd grăva *Prînzul frugal*. A fost așa atunci cînd răspundea cîrdășiei fasciste prin *Guernica*, dar deplina conștiință a calității lui de ființă « politică » o capătă abia în aceste zile, cînd, după tăcerea aproape sepulcrală a anilor de război, urmează un adevărat clocot ce vîiește la ușile atelierului său. Mai mulți factori s-au reunit pentru a determina poziția lui Picasso îndată după sfîrșitul ocupației.

N-a participat la marile fapte eroice ale Rezistenței, n-a înfruntat primejdiile vieții clandestine, însă în acea Franță dezmembrată unde, de la un centru de rezistență la altul, de la un departament și chiar de la un oraș la altul, oamenii nu mai știau nimic unii de alții, era cunoscut totuși refuzul său de a face orice concesie, orice compromis cu inamicul. Picasso dăduse dovadă, o dată mai mult, de acea constantă care este cheia artei sale și anume: se afirmase prin forța trăinicieii, prin felul lui de a exista, fără cea mai mică slăbire a facultăților creatoare, nici o îndoială, nici o oboseală neavînd priză asupra creației acestui etern neliniștit. În cursul anilor aceia întunecați, mulți artiști cunoscuți căzuseră pradă acelei « indolențe a turcului de fildeș » de care pomenea Picasso, alunecaseră în compromiteri, spre o acomodare mai mult sau mai puțin tacită cu inamicul; dar numărul eroilor anonimi din Rezistență era mai mare decît al celebrităților din ajun. Picasso era unul dintre puținii oameni de reputație internațională ce puteau servi ca port drapel pentru Franța rezistentă. Iar în euforia Eliberării, entuziasmele erau deosebit de vii și mari recunoștințele. Imediat după eliberarea Parisului, Éluard vine la Picasso, sub braț cu un album destinat să-i fie oferit generalului de Gaulle ca omagiu din partea poezilor și pictorilor Rezistenței. De Gaulle era atunci o figură de legendă, pe care îl luminau toate speranțele ce vegheaseră în noapte. Prima pagină a albumului pregătit ca mărturie de recunoștință e rezervată unui desen de Picasso.

O fotografie făcută la puține zile după Eliberare îl arată pe pictor așa cum ieșise din anii de încercări, slăbit, cu părul albit și căzîndu-i lung pe ceafă, sub

liniindu-și și mai mult ascuțimea obrazilor, cu săpături adânci. Este fotografiat alături de o mare sculptură, torsul *Femeii cu nas mare*. O mână îi e pusă pe sînul de bronz al statuii, o mână slăbită și ea, cu pielea încrețită; mână harnică, hotărîită și încordată, chiar cînd se odihnește momentan.

Atelierul lui Picasso a devenit de la o zi la alta centrul acelei vieți a spiritului ce se împrăștiase în nenumărate existențe clandestine și care revenea acum spre Paris.

Gertrude Stein s-a întors și ea, după o lungă retragere în Ain, unde a împărtășit viața oamenilor simpli ai unei Franțe anonime a refuzului. Laolaltă cu prietenii, mulți oameni împinși de curiozitate invocă vechi raporturi cu Picasso, și e ușor acum să i se treacă pragul. Deasupra soneriei este prins în pioaneze un cartonaș ce indică simplu: «Aici». Lunga încăpere capătă din acel moment aspectul unui peron de gară.

Dar nu numai prietenii, negustorii de tablouri sau vînzătorii de celebrități urcă scara lui îngustă. Picasso, datorită expoziției organizată la începutul războiului la New York, este unul dintre rarele nume cunoscute în America. Criticii de artă înrolați în armatele aliate îi pun întrebări, la care el răspunde cu o bunăvoință puțin obișnuită la dînsul. Sub impulsul entuziaștilor, autoritățile americane se hotărăsc să-i familiarizeze cu arta lui Picasso chiar și pe simplii soldați, pe acei tineri americani a căror zăpăcire adîncă, a căror dezorientare totală în fața gîndirii vechiului continent Gertrude Stein a descris-o în mica ei capodoperă *Brewsie și Willy*. Picasso avea să rămînă totdeauna de aici înainte în cercul acesta măgulitor al atenției publice. Era pe cale de a intra în legendă. Și se preta cu plăcere la asta, iar urile, ce nu voiau să dezarmeze, contribuiau să întrețină în jurul lui vîlva publicității.

Viața spirituală renăștea atunci cu o vigoare surprinzătoare, mai îndîrjită parcă după lunga amorțeală prin care trecuse. E încă război, camuflaj, lipsurile sînt încă generale, frigul dăinuie în case, deopotrivă cu foamea în trupurile ce abia mai rezistă, dar nu s-au scurs decît șase săptămîni de la eliberarea orașului, și Salonul de Toamnă își și deschide porțile. Este numit Salonul Eliberării. O imensă galerie e consacrată operei

lui Picasso, cinste rareori acordată unui pictor francez și niciodată unui străin. Expune acolo șaptezeci și patru pânze lucrate în acești ani din urmă și cinci bronzuri turnate în timpul ocupației. O lume de viziuni infernale îi întâmpină pe vizitatori. Ca totdeauna când Picasso se prezintă într-o nouă manieră, publicului îi trebuie, chiar celui animat de cea mai mare bunăvoință, un moment de adaptare, o pășire mai mult sau mai puțin lentă pe un drum anevoios spre a înțelege intențiile.

Dar în Parisul eliberat, Parisul cucerit, în Parisul reînvierii celor din clandestinitate, clocește ura înșelaților, a dezamăgiților și a umiliților. Două zile după deschiderea expoziției are loc o manifestație ce pare mai curînd organizată, decît spontană. Domni gravi se pun în fruntea unor tineri, în cea mai mare parte elevi la Belle-Arte, și intrarea lor în expoziție capătă alura unei năvale și totodată a unei răzmerițe. De-a lungul sălii răsună, într-un cor ordonat, strigăte de: «Dați jos! Aruncați!» Brațe aprige smulg tablourile de pe pereți, vîrfuri de umbrele se îndreaptă ameninșătoare spre pânze. Picasso le aruncă sfidător: «Pictura nu e făcută să împodobească apartamentele. Ea e un instrument de luptă ofensivă și defensivă contra dușmanului!»

În preajma deschiderii expoziției, *l'Humanité* anunțase înscrierea lui Picasso în Partidul Comunist. Este momentul adeziunilor masive, al conversiunilor care surprind, dictate cel mai adesea de convingerea că acest partid este acela al victoriei, forța de azi și de mâine. Comunismul a ieșit din anii ocupației înconjurat de respect. În fiecare rețea a Rezistenței ce alătura fără deosebire maurrasieni* și comuniști s-a constatat că activitatea din clandestinitate a Partidului și disciplina lui riguroasă atrăseseră aderenții lui să participe, mai mult decît toți ceilalți, la lupta din umbră, la misiunile periculoase, la hărțuirea inamicului. «Oare nu comuniștii au fost cei mai curajoși, atît în Franța, cît și în URSS sau în Spania mea?» întreba atunci Picasso. Dar mobilul ce-l determina pe Picasso să adere la

* Adepți ai lui Charles Maurras, ideolog francez de dreapta (1868—1952) (n.t.).

Partidul Comunist nu era oportunismul și nici măcar respectul cel purta acestui partid. Într-un interviu acordat, la 20 octombrie, ziarului american *New Masses* artistul a explicat pe larg rațiunile actului său. El a invocat un șir întreg de constante din trecutul lui: «Sînt mîndru să o spun, eu n-am considerat nicio dată pictura drept o artă de simplu agrement, de distracție; am voit prin desen și culoare, pentru că acestea sînt armele mele, să merg mereu mai departe în cunoașterea lumii și a oamenilor!» Îi e ușor să identifice opera sa cu acțiunea: «Da, am conștiința de a fi luptat totdeauna, prin pictura mea, ca un adevărat revoluționar», subliniază el. Dar cum această luptă fusese lupta unui izolat, ocupația îl făcuse să-și dea seama de neputința unui om singur în fața unei lumi ostile: «Acești ani îngrozitori de opresiune mi-au arătat, spune el, că trebuie să lupt nu numai prin arta mea, ci cu toată ființa». Principalul mobil al adeziunii lui pare să fie, totuși, acea teamă de singurătate ce l-năpădise și care i-a atins orgoliul de a se ști singur. Îl trecuseră florii, în anii aceia, lucrînd în tăcere, și se îndreaptă acum spre un cămin călduros. Caută, așa cum o căutase atunci cînd se aruncase în vîlmășagul războiului civil spaniol, acea comunitate pe care rareori a cunoscut-o, și în Partidul Comunist înțîlnește, spune el, «pe toți cei pe care-i stimez cel mai mult, pe cei mai mari savanți, pe cei mai mari poeți și toate acele chipuri atît de frumoase de răsculați parizieni pe care le-am văzut în timpul zilelor de august». Și declarația lui se încheie cu acest strigăt pornit din inimă: «Sînt din nou printre frații mei». Această profesiune de credință a lui Picasso a provocat o efervescență enormă. Ziariștii americani au revenit la el și l-au bombardat cu întrebări. A fost întrebat dacă de acum încolo, întrucît a devenit comunist, își va schimba stilul.

Dar Picasso era hotărît să-și păstreze deplina libertate de expresie, fiind conștient că o putea face. Îi explică cu răbdare interlocutorului său — și nu fără o nuanță de umor — că rămîne așa cum a fost totdeauna. «Dacă aș fi cizmar, regalist sau comunist, n-aș face pantofi de un anumit fel spre a-mi arăta convingerile politice.» Primele lui declarații reînviară ura sădită de propa-

ganda hitleristă împotriva artei moderne, socotită ca agent al bolșevismului. « Dacă aş fi chimist, ripostează Picasso, comunist sau fascist, şi dacă aş obţine în experienţele mele un lichid roşu, asta n-ar însemna, desigur, că fac propagandă comunistă. »

Editorul ziarului *New Masses* constata mai târziu că acest interviu al lui Picasso « a stîrnit mai multe discuţii şi controverse decît orice alt articol pe care l-am publicat vreodată ». Ecoul acestor controverse ajungînd în Franţa, deformat cu perfidie, dă loc impresiei că Picasso ar voi în arta lui să nege angajamentul său politic. Asemenea bănuieli îi suscită indignarea cea mai dîrză: s-a îndreptat spre comunism aşa cum alţii, la capătul acelor ani de încercări, se refugiaseră la sînul bisericii catolice, din acea nevoie de credinţă care, în zguduirile lumii, îi chinuie pe necredincioşi.

Picasso sfîrşeşte prin a da cheia actului său într-o afirmaţie din acelaşi interviu: « Şi apoi, eram atît de nerăbdător de a-mi regăsi o patrie; eu am fost totdeauna un exilat; acum nu mai sînt ». Această regăsire a unei patrii avea să determine în viitor raporturile lui Picasso cu Partidul Comunist şi să asigure fidelitatea lui, în pofida furtunoaselor sale dispute care au avut loc. Dacă vîrtejul curiozităţii ce s-a iscat în jurul artistului după Eliberare îl amuză, ca şi vîlva produsă de declaraţiile lui, cînd tocmai ieşea dintr-o lungă perioadă de tăcere, toate acestea îl obosesc însă repede şi sfîrşesc prin a-l exaspera. Închide uşile din rue des Grands Augustins — deşi nu va izbuti niciodată să le închidă cu totul. Îşi reia munca şi mai îndîrjit, de parcă ar fi tras între timp la fit. La începutul anului 1945 continuă să picteze vederi din Paris, cartierul său, Pont-Neuf, faţada şi turnurile catedralei Notre-Dame, şi le pictează simplificate de la depărtare, sau într-o etajare aproape cubistă, decupate în triunghiuri atît de puternic încastate în contururi, încît peisajul dă impresia de a fi văzut printr-o împletitură de grinzi de oţel.

Într-unul din aceste tablouri, face să se înalţe deasupra îngrămădirii de acoperişuri cupola de la Sacré-Cœur, care domina colina din tinereţea lui şi care este invizibilă din unghiul de vedere din care priveşte faţada catedralei Notre-Dame. Cele mai multe din

aceste priveliști ale Parisului sînt pictate în tonuri saturate de albastru, zidurile roz reflectînd un apus de soare. Culoarele sînt alese într-un chip tot atît de deliberat ca și motivele, cerul este acela al unei zile senine, lumina aceea din ceasurile albastre. Într-o zi de aprilie, a văzut în grădina unui prieten liliacul înflorit. Cu nările încă palpitînd de mirosul florilor, se așază la lucru. Cînd, mai tîrziu, prietenul său se miră văzînd pe pînză un Paris de culoarea liliacului înflorit, Picasso îi răspunde: « Cînd m'am întors din grădina dumitale eram atît de plin de mov, încît trebuia să mă descarc ».

Dar aceste priveliști sînt teme de evaziune ce formează un ecran în fața unei zguduitoare actualități. Prietenii lui spanioli refugiați în Franța după înfrîngerea republicii luptaseră cei mai mulți în Rezistență. Nenumărate maquisuri din sudul Franței erau în majoritate alcătuite din refugiați spanioli ce aveau plătit cu viața lor azilul ce le fusese acordat. Picasso le înalță un fel de stelă funerară în tabloul *Spaniolilor căzuți pentru Franța*, unde tricolorul cîntă ca un sunet de trîmbiță.

Primele mărturii directe despre lagărele de concentrare, primele fotografii, primele povestiri ale celor scăpați redau ororile de neconceput. În fața unor asemenea atrocități, toți cei care nu cunoscuseră abisul degradării umane sînt cuprinși de amețeli. Cutremurarea îl pune pe Picasso în fața unei mari pînze, așa cum vestea bombardării Guernicăi îl mai pusese o dată. Concepe *Osuarul*. Dintre milioanele de victime ale torturilor și crematoriilor, Picasso alege, pentru a le personifica, trupurile neînsuflețite ale unui bărbat, unei femei și unui copil, trîntite unul peste altul. Aici nu a încercat, ca în *Guernica*, să simbolizeze marea dramă. Îngrămădirea de picioare zdrobite, de brațe legate, de pumni încheștați, acuzatori, ochii morți ai copilului, toate acestea i s-au părut destul de elocvente. A lăsat ororii înfățișarea monștrilor săi obișnuiți. Deasupra acestui morman zvîrcolit de cadavre se ridică o masă, încă acoperită cu o față de masă mototolită, pe care se văd o strachină și un ulcior, ca și cum ar vrea să sublinieze irupția groazei într-o viață pașnică de toate zilele. Ca și în *Guernica*, a evitat culoarea. Tabloul e cufundat într-un ton rece de griuri ca oțelul, de negruri și de alburii.

Picasso avea să lucreze la acest tablou cu întreruperi, câțiva ani, lăsându-l neterminat. Niște volute indică limbile de flăcări ce trebuiau să figureze cuptoarele crematoriilor. *Osuarul* e un răspuns dat tuturor celor care se întrebau dacă Picasso își va schimba maniera după adeziunea sa la Partidul Comunist și va picta într-un chip mai accesibil maselor largi. Picasso nu cunoaște altă fidelitate decât aceea față de el însuși.

În timp ce delirul Eliberării scade, în timp ce victoria aliaților trece printr-un impas și războiul se duce mai departe pe pământul german, Picasso pare a-și afirma permanența proprie, pictând naturi moarte ce stabilesc o continuitate cu opera lui anterioară. Tema umilului cotidian le domină. De la începutul lui 1945 datează *Cratița smălțuită* (Muzeul de artă modernă, Paris), o cratiță albastră, de un model cât se poate de comun, tratată în curbe și în fațete, în felul naturilor moarte foarte animate din această perioadă, în timp ce ulciorul pare a se roti în jurul lui însuși spre a fi văzut cât mai bine cu putință. Între acestea două e pus un sfeșnic de aramă galbenă, amintind penele de electricitate frecvente în acele momente încă tulburi, ce pare a se răsuci și el în căutarea reflexelor proprii. Uneori, sfeșnicul e înlocuit cu o lampă de gaz. În aceste naturi moarte, continuitatea e asigurată prin prezența unui craniu omenesc schematizat, adesea redus la o simplă linie neagră; fereastra cu clenciul mare și pardoseala ce urcă în sus accentuează agitația obiectelor. Pe un perete alb, oglinda captează toată violența luminii (Galeria Louis Carré), strălucind în prismele de raze galbene, roșii, verzi și violete, în timp ce obiectele, de o transparență cristalină, par a participa la o horă de fantome. Apare un motiv nou: o legătură de praz aruncată pe masă, semn distinctiv al timpului, ca și sfeșnicul sau lampa de gaz, și care, împreună cu ele, intră în dansul de umbre și de lumină. Această învîrtire a obiectelor familiare n-a izgonit însă monștrii, cum este acea cumplită ființă așezată într-un fotoliu, pictată în gri, cu triunghiul feței ce apare într-un fel de fosforescență între curbele întunecate ale părului, cu membre construite ca niște măciuci grele. Picasso pare a se lupta acum cu un coșmar.

Într-adevăr, un alt episod îi tulbură viața. O nouă prezență feminină se manifestă în arta lui, ca o imagine suprapusă pe un ecran. Ea apăruse încă din 1944, într-o compoziție intitulată *Interior*. În dreptul unei ferestre, într-un val de lumină, se înalță, hieratică, o siluetă de femeie goală. Are părul lung, desfășurat ca niște aripi rotunde în jurul feței ei mici, sînii îi sînt plasați foarte sus, talia e foarte subțire, ca sugrumată, brațele sînt îndoite în jurul ei ca niște frunze lungi și subțiri. În șuvoiul de lumină ce cade pieziș și se răsfrînge pe un dulap cu oglindă, se desenează fotoliul cu măciulii, cunoscut, în care stă o femeie, țeapănă ca o marionetă.

Femeia goală e redată prin toate semnele ce marchează prezența în viața lui Picasso a unei noi venite, o nouă pasiune. Într-o zi din mai 1943, Picasso a remarcat într-un restaurant o fată tînără. Avea o figură bine croită, cu ochi verzi ce se deschideau mari, ca ai unui copil mirat, un nas îngust cu linia viguroasă, o gură mică, mobilă, cu buza de sus frumos arcuită și subliniată de o umbră ușoară. Era foarte tînără, abia împlinise douăzeci de ani, și, cu toată claia de păr vopsit în culoarea grîului copt sau de un roșcat aprins, cu toată talia ei de o subțirime neverosimilă, că puteai să o cuprinzi în palme, avea o alură mai de grabă androgenă. E fată de familie bună, a urmat studii temeinice, îndeosebi de filozofie, și vrea să se consacre, cu o pasiune plină de ambiție, picturii. Are pentru Picasso admirația unui discipol față de maestrul său, privit ca un semizeu.

Atîta tinerețe nițel aspră și atîta admirație nestăpînită, suplețea de liană cu fibra rezistentă ce caracteriza această fată, orgoliul ei sincer și dîrzenia ei îl tulbură adînc pe bărbatul care, o dată cu războiul, își încheia o lungă perioadă a vieții lui.

Apariția unui interes pentru ceva nou se datorește la Picasso, după cum spune Françoise Gilot însăși, mai ales plictiselii lui la capătul unei perioade terminate. Întîlnirile se produc la întîmplare: « El nu alege nimic; lasă să-i vină totul de la sine », repetă cei care l-au cunoscut în intimitate. *Interiorul* din 1944 nu este, totuși, decît amintirea unei întîmplări sau o anticipare. Vîrtejul evenimentelor îl smulsese pe Picasso din el însuși. Acest vîrtej,

o dată potolit, o nevoie de reînnoire se afirmă numaidecât în el. Spre sfârșitul lui 1945 a găsit un mijloc de expresie pe care-l mai încercase și altă dată, dar care îl pasionează cu adevărat abia acum: litografia. Întâlnirea unui creator cu o tehnică este la fel de providențială pentru Picasso ca și pentru Goya; rapiditatea execuției presupune acea limpezime a viziunii pe care tânărul Pablo o avea încă de pe când se prezentase la primul lui examen. De aici încolo, artistul se consacră aproape exclusiv litografiei. Se duce adesea la Mourlot, simte nevoia să schimbe mediul, să vadă în jurul lui alți pereți decât ai săi, atmosfera lucrului la atelierul litografic îl stimulează în mod deosebit. Prima litografie pe care o execută acolo datează din noiembrie 1945. Este firește, un cap de femeie, cu ochi îngali larg deschiși, plini de lumină, cu nasul drept și gura prea mică. *Fată cu părul lung* de la 4 noiembrie 1945 este portretul tinerei Françoise Gilot. La o altă litografie, tot un *Cap de fată*, Picasso lucrează foarte mult, de la 7 noiembrie 1945 până la 19 februarie 1946, făcând zece poziții diferite.

Noul și pasionatul interes pentru litografie îl readuce la temele din tinerețe, circuri și scenele de corrida. Multă vreme nu mai avusese prilejul să vadă curse de tauri și resimte această lipsă mai ales acum, în momentul când lucrările reintră în ordine, când condițiile de viață redevin normale. Totodată, noua pasiune redevine teaptă în el ecourile unei tinereți impetuoase. Cu toate că Françoise Gilot se trage dintr-un mediu pur francez, dintr-o veche familie pariziană, e în ea ceva ce-i amintește lui Picasso femeile din țara lui. Când, într-o zi, niște toreadori, prieteni ai lui Picasso, o cunosc pe Françoise Gilot, găsesc că fata seamănă foarte bine cu o gitană de la ei, avînd aceeași ochi verzi, aceeași talie subțire, și-i promet că au să-i trimită costumul acesteia. Atmosfera reînnoirii, un mijloc de expresie ce arată că se află încă în luna de miere, stîrnesc în Picasso vechea lui dragoste pentru tauri.

Conform obiceiului său, supune animalul, așa cum o face cu ființele iubite sau cu obiectele, unui pelerinaj conștiințios de-a lungul tuturor manierelor lui. După rapida schiță a unui taur, datată 5 decembrie 1945, desenează un animal masiv ca un munte de carne,

masă care face amenințătoare rarele pete de alb peste negru. Într-o altă lucrare (de la 18 decembrie), taurul este tratat cu o minuțiozitate ce merge pînă la redarea cutelor pielii lui groase, a interiorului urechii, a smocurilor de păr de pe coadă ca și cum totul ar trebui să servească drept o planșă de studii pentru un manual de istorie naturală. Acest taur realist este în curînd decupat, prin linii albe trase pe suprafața neagră, în segmente și în triunghiuri în spatele cărora aspectul lui realist se pierde încetul cu încetul (desenul de la 24 decembrie), ajungînd să nu mai fie decît o îmbinare de fațete cubiste sau, în ultimă instanță (17 ianuarie 1946), o simplă schemă a unui taur trasată din cîteva linii. S-ar zice că artistul parcurge de-a ndoasele drumul umanității ce merge de la desenul primitiv la stăpînirea completă a realului.

Aceste multiple faze litografiate sînt deosebit de revelatoare pentru arta lui Picasso, ele demonstrează capacitatea lui de viziune simultană, precum și secretul măiestriei lui, datorate unei laborioase studieri a subiectului. Pentru a obține imaginea unui obiect sau a unei ființe umane, pentru a o dezagrega, a o descompune, a o împărți, a o reconstitui sub un aspect nou unde să rămînă însă figură, animal sau obiect, Picasso trebuie să cunoască în amănunt universul acesta pe care-l răscolește. Și atunci el lucrează cu îndrjire, însă într-o tresăltare de bucurie, cu o vitalitate înzecită. Artă lui reflectă încă prezența a două femei în viața sa. În noiembrie 1945 și februarie 1946 variază tema a două femei goale : una culcată, cealaltă așezată la picioarele patului, țeapănă și atentă, cu talia foarte subțire, cu sîinii foarte sus, cu ovalul capului învăluit într-o clăie mare de păr.

Françoise Gilot își afirmă prezența din ce în ce mai imperios. Într-o zi, o duminică din ianuarie 1946, notează el pe foaia litografiată, decupează cu foarfeca o siluetă albă pe un fond negru, cocoțată de picioarele lungi, peste talia gîtuită, spre sîinii ce țîșnesc tari, sîni de femeie neașteptați la un trup neformat de adolescentă. În alte opt siluete desenate pe aceeași foaie, acest trup se reduce la amforă, și cînd amforă devine plantă.

Este aceasta, la el, ascensiunea unui rar lirism, ca și cum toate nodurile zbuciumărilor lui s-ar fi desfăcut, 394

ca și cum tot ceea ce era în el sumbru, reținut, crispat, s-ar fi diluat într-o cuceritoare tandrețe.

Când Picasso a început, la 5 mai 1946, *Portretul Françoisei Gilot*, avea intenția de a o picta așezată într-un fotoliu, cu picioarele ei lungi și suple, cu rochia întinsă pe ghenunchi dar, lucrând, acoperă cu un fond deschis fotoliul, picioarele și bustul, nelăsând din corp decât o tulpină care, pe trei sferturi din înălțime, susține păstăi și fructe rotunde. Această tulpină, aproape vibrând prin subțirimea sa, e încoronată de o capsulă ovală, lărgită ca o rozetă de margaretă sau de floarea soarelui de la care pornesc petale și frunze cu nervuri fine. Françoise Gilot are o față lungă, bine alcătuită, conturul ei nu are nimic comun cu această capsulă moale și largă, dar, oricât de sumar i-ar fi redată trăsăturile, arcul sprâncenelor, linia dreaptă a nasului, gura mică și copilărească, avînd un aer puțin îmbufnat, și mai ales ochii cu privirea lor limpede, sînt de o asemănare izbitoare. Tabloul e pictat în culori calde, culori de pastel ce accentuează partea mai prețioasă din textura petalelor și a fructelor.

Picasso și-a intitulat acest tablou: *Femeia/floare*. Françoise Gilot era atunci pentru el femeia/floare: « E tabloul pe care-l voi repeta la infinit », spunea el. În februarie părăsește Parisul, ducîndu-se la Antibes și Golfe-Juan. Françoise Gilot descoperă acolo, în zona măslinilor, ceva ce i se pare a fi adevărata ei patrie, și își spune: « Aici, sînt la mine ». Reîntors la Paris, Picasso reia cu aceeași pasiune lucrările de litografie. În iunie 1946, desenează cu creionul, pe hîrtie lito, zece portrete ale Françoisei. Îi desenează capul cu bucle stufoase, apoi cu un nod în păr; e atîta lumină în sufletul lui, încît aces bucle împletite se transformă în ochii lui în raze. *Françoise cu chip de soare*, litografiată a doua zi, e reprezentată sub forma unui disc în mijlocul unor raze fulgurante, cu o coamă de umbre ușoare ce respectă formatul buclelor părului ei, și acest soare pe care l-ar fi putut imagina un primitiv este însăși Françoise, cu o sprînceană arcuită și cu strălucirea privirii ce se revarsă în jos.

O vajnică bucurie păgînă îl îmboldește acum pe Picasso. El, care a desenat atîtea scene mitologice, a tras totdeauna un fel de linie de demarcație între subiectele gravurilor sale și cele ale tablourilor lui. Pic

tează în acest moment unul din acele rare și mari tablouri mitologice: *Răpirea Europei*. Își plimbă modelul prin toate ipostazele artei lui, de la figurile cu chip de proră, în piese detașate, pînă la bilele rotunde ale sînilor ca tăiați în lemn, și la pumnul ca o măciucă ce s-a înfipt în coarnele unui taur cu ochiul roz, năucit parcă. Dar totul nu e decît trecerea în revistă a unei maniere depășite, o haltă mai curînd amuzată în drumul său. Acest drum este acela al fericirii, al unei ofrande adusă soarelui personificat în trăsăturile Françoisei Gilot.

În iulie 1946, îndreptîndu-se spre Sud, se opresc la Ménerbes, un mic sat din Vaucluse, unde Dora Maar are o casă veche. În *Vedere din Ménerbes*, austera masă a zidurilor nu e decît un fond pentru strălucirea frunzișului arborilor, rotunzi și străpunși de reflexe, ca lumînările unui pom de Crăciun. S-ar spune, un decor schițat pentru un balet sau pentru o piesă foarte veselă, fără legătură cu realitatea locului.

Se instalează cu Françoise Gilot, pentru tot timpul verii, într-o vilă din Golfe-Juan. Ca mai toate domiciliile lui Picasso, și acesta i-a ieșit, ca să spunem astfel, înainte, fără a fi fost căutat de el : bătrînul gravor Louis Fort i-a pus la dispoziție vila sa. Interiorul casei e foarte bălțat, mobilele sînt vopsite în culori bătătoare la ochi, pereții îmbrăcați în tapete înflorate sau cu desene țipătoare. Picasso nu e cîtuși de puțin jenat de agresivitatea ambianței; dimpotrivă, o încorporează în pictura sa, așa cum pentru statuile lui folosește deșeurile cele mai eteroclite. Un drăgălaș *Ibric* (Muzeul Grimaldi, Antibes) dansează pe un fond înstelat ca un drapel american. «Sînt motivele pe care le-am văzut pe pereți, pe mobile, ca această ghirlandă de margarete, ele îmi furau ochii și am sfîrșit prin a le transpune în tablourile mele», spune Picasso, rîzînd, atunci cînd explică felul cum era acaparat de cotidian.

Hazardul îi aduce în cale o întîlnire ce pare solicitată de clocotul forțelor pe care-l simte în acel moment în el. Pe plaja de la Golfe-Juan face cunoștință cu conservatorul Muzeului din Antibes, Dor de La Souchère. Fața lui deschisă, cu trăsături clare ca de stampă veche, cu părul argintiu bătînd în galben sub soarele puternic, cu ochii lui albaștri, cu o privire metalică,

sînt caractere ale unui om în stare să se consacre în întregime unei cauze, unei opere, să slujească o personalitate creatoare.

Întîmplarea îl aruncase în acest cadru retras al unui muzeu provincial, veghind asupra cîtorva vestigii ale trecutului date la iveală de solul de aici. Acest sol își amintea că pe el fusese cîndva amplasată o acropolă foceană, pe care fusese apoi construit un castru roman. Castelul era foarte dărăpănat cînd, în 1928, negăsindu-se altă întrebuintare, s-a hotărît să se organizeze în el un muzeu cu profil strict local; clădirea are amprenta evului mediu, timp cînd aparținuse prinților de Grasse, apoi familiei Grimaldi. După ce s-au cunoscut pe plajă, La Souchère îi cere lui Picasso o lucrare pentru muzeul său. Ideea de a lega o colecție arheologică de interes strict local cu o artă atît de revoluționară pare la prima vedere ca fiind de domeniul absolut al fanteziei. Dar conservatorul din Antibes a înțeles atașamentul lui Picasso față de perenitatea mediteraneană. Iconoclastul acesta a fost totdeauna atent la ecoul pașilor de-a lungul timpului. Dacă arta lui pare a izvorî, atît de nouă din neant, dacă forme cu totul străine de trecut se nasc în plină lumină, în clipa însăși cînd penelul lui le invocă, el este la fel de îndrăgostit de tot ceea ce poartă patina vremii ca și cel mai timorat dintre spiritele conservatoare. Făgăduiește mai mult decît un simplu dar, mai mult decît împrumutarea unei opere. Acceptă oferta făcută de La Souchère care îi pune la dispoziție etajul superior al castelului, spre a-și instala acolo atelierul. Cînd conservatorul îi înmînează cheia acestui atelier, o primește cu acea pornire afectuoasă pe care a avut-o totdeauna pentru chei, și cînd pictorul închide ușa în urma lui, La Souchère își spune: «Iată un mare senior care și-a găsit în sfîrșit locul». Rareori i-a fost dat lui Picasso să aibă în jurul lui atîtea rezonanțe, compuse din zvonuri de viață și ecouri ce nu mai fuseseră auzite de multă vreme, din graiuri ale trecutului și ale prezentului.

Urcînd cărarea parapetelor din Antibes, ai senzația că aici timpul s-a oprit pe loc. Zidurile sînt încinse de bătaia soarelui, la poalele lor se întinde o mare de un albastru metalic, sever și tăios. Castelul radical restaurat de

cînd adăpostește Muzeul Picasso, și grație lui, se înalță și el alb în soare, abrupt ca și stîncile din jur, în același timp aspru și misterios, ca o armură de oțel construită pentru niște giganți. O curte mică pavată îl primește jos pe vizitator, cu un bazin cu peștișori roșii și cu o plantă grasă ce te duce cu gîndul la un jet de apă solidificată. O terasă dă impresia că se cufundă direct în mare, ca puntea unei corăbii pietrificate, vîntul suflă aici rece, iarna, iar vara soarele arde nemilos. Picasso s'a plimbat adesea pe această terasă în vara lui 1946, spre a se odihni după o muncă istovitoare.

Hazardul pare a fi ținut cont de setea de a crea o mare operă, sete ce s'a născut în el de îndată ce a întors cheia în broasca atelierului său. Conservatorul ce se îndeletnicea cu repararea zidurilor dărăpănate, dispunea de o rezervă întreagă de plăci de azbociment, pe care le pune la dispoziția lui Picasso. Plăcerea lui de a acoperi suprafețe mari cu țîșnirea plenitudinii sale creatoare poate fi satisfăcută acum din plin. Amenajat și mereu în curs de amenajare, pe măsură ce mijloace din ce în ce mai mari sînt create de asaltul vizitatorilor, castelul medieval, cu vestigiile lui dezgropate din pămînt, devine una cu Picasso. De departe, totul pare un paradox. La fața locului, descoperi aici o unitate organică. Operele lui Picasso, datînd din mai mulți ani la rînd, au anexat în așa fel întreg locul și întreaga ambianță, încît domină veacurile trecute. Dar ele se supun totodată cerințelor din jur. Nu mai sînt eșantioane ale diferitelor maniere picturale ale lui Picasso — și totuși sînt încă; nu mai au caracteristicile anilor cînd au fost lucrate — și totuși le au încă, dacă le privești una cîte una; ele se intergrează, cu o ciudată docilitate, în scurgerea lentă a timpului, așa cum par a se dizolva în lumina albă. Marea pătrunde cu toată fauna ei în naturile lui moarte. Acestui olfactiv atît de sensibil și căruia îi plac îndeosebi ceea ce el numește mirosurile naturale, aricii de mare îi aduc întreaga mireasmă sărată a apelor marine. Noi veniți în inventarul temelor lui obișnuite, aricii de mare domină în curînd, cu țepile lor zbîrlite și cu brunul lor cald, tablourile sale. Ei se etalează pe o față de masă albă, ca niște motive de broderie rustică alături de o lampă sau de un vas cu flori. Devin atît de insistenți, încît se impun omului. Tabloul *Mîncă*

torul de arici de mare, siluetă masivă, încheată, a unui om așezat pe vine, se inspiră din înfățișarea lor ciudată și sfirșește prin a face și el parte dintr-un folclor local sau dintr-o artă monumentală seculară. Aricilor de mare li se alătură o bufniță a cărei siluetă ghemuită se potrivește foarte bine cu formele hieratice pe care Picasso e pe cale de a le plăsmui. Într-o zi, cineva îi aduce o mică bufniță. Mîinile lui dețin secretul raporturilor cu animalele, așază acest ghemotoc de pene calde în căușul palmei, unde pasărea pare a se simți bine. Pasărea domesticită va juca de aici încolo un rol important în inventarul plastic al lui Picasso.

Pictează o *Bufniță pe scaun și arici de mare*. Tabloul, ca multe altele făcute de el atunci, e pictat pe una din plăcile pe care conservatorul muzeului i le ține la dispoziție ca să aibă totdeauna pe ce lucra. Pasărea e cocoșată pe unul din acele scaune rustice simple, mobilă obișnuită prin partea locului, ca un obiect ritual, și e înscrisă într-un oval ascuțit, cu fosforescența albastră din ochii ei. O desenează apoi într-o formă din ce în ce mai epurată, pînă cînd ajunge la acea linie continuă prin care-i conturează silueta, ca a unui ou așezat pieziș, în care se înscrie arcul dublu al ciocului și cei doi ochi rotunzi. Oricît de liniar ar fi acest desen, oul înclinat este de o extraordinară plasticitate, el pare a reda o formă rotundă, plină și netedă, s-o mîngîi cu palma. Toamna cu văpăile ei îi oferă lui Picasso fanfara sa de culori și se traduce, în una din naturile lui moarte, printr-un *Pepene* cu dungi verzi și cărămizii.

Dar mai ales mitologia lui personală re trăiește cu putere sub soarele din Sud. Faunii și centaurii din pînzele sale de acum el nu i-a întîlnit ieșind din vreo stîncă sau din safirul cristalin al mării. În *Pastorală*, pictată încă la Ménerbes, un faun cîntînd din fluier farmecă o capră ce-l ascultă cu încîntare. Dar, asemeni unui călător ce se întoarce de departe, cu pași siguri, la el acasă, faunii lui Picasso regăsesc la Antibes sălașul lor de origină. În compania centaurilor și a menadelor, ei trăiesc pe malul mării, unde întîlnesc, țîșnind din valuri, bacante cu sîni mari rotunzi, cu talia trasă prin inel, cu pletele desfăcute ca niște aripi. Această prezență feminină Picasso o traduce într-un stil liniar, prin planuri îmbucate, ca în cele două tablouri *Femeie culcată* și

Femeie alungită în care, cu toată schematizarea extremă a trupurilor, caracterul aproape abstract, acel triunghi ce se lasă, greu, cu rotunjimile sînilor și cu sfîrcurile loc accentuate, peste forma întinsă, sugerează încă o tulburătoare feminitate.

Disponînd de mult spațiu în jurul lui, de atîtea mari suprafețe pentru pictat — plăcile de izorel au peste 2,50 m × 1,20 m și par aproape mici sub vastele bolți ale castelului — forța creatoare îi este parcă înzecită.

O bucurie păgînă de a trăi izbucnește acum în Picasso, o fericire senzuală ce înlătură orice urmă de neliniște sau de tristețe și el se lasă cu totul legănat de marile valuri ale unei armonii pe care rareori a resimțit-o. Ființa lui artistică este năpădită de albastru și de aur. Acum trebuie să se scuture de ele — așa cum a trebuit să se lecuiască de indigestia de verde căpătată în pădurea Halatte sau de movul din grădina unui prieten — aruncîndu-se în aceeași beție, în aceeași frenezie creatoare ca și atunci cînd a pictat *Guernica*. Însă subiectul este în el, nu are nevoie de studii preliminare. Compoziția ce se desfășoară în cadența unei frize nu mai are nevoie nici măcar de o minuțioasă ordonare arhitecturală. Tabloul pare în așa măsură supus ritmului flautelor și fluierelor, încît ar putea să fie pus pe muzică, întocmai ca un balet.

Un fotograf, Michel Sim, a fixat studiile succesive ale acestei munci pe care Picasso o execută cu o rapiditate vertiginoasă, puțin obișnuită chiar la el. Panoul este dominat de figura centrală a unei dansatoare cu tamburină. Ovalul mic al capului e așezat între curbele brațelor, sînii rotunzi țîșnesc din fluturarea unui voal, tulpina corpului transpare sub o fustă ce filfîie în jurul ei. În tabloul definitiv dansatoarea este goală, dar două fișii de voal îi însoțesc aripile părului. Tulpina femeii floare poartă sînii ca pe niște fructe, dar coapsele sale avîntate într-un pas de dans frenetic aduc pe același plan, văzute simultan, rotunzimile spatelui. Un centaur cu copite grele a împrumutat flautul său de la Pan. Doi iezi zburdă, ca îmbătați de bucurie; unul din ei era la început încă o capră cu privirea răutăcioasă, dar în tabloul definitiv va fi înzestrat cu un disc de cap omenesc, iar celălalt cu un zîmbet în formă de corn.

Transformările cele mai radicale intervin pe parcursul elaborării faunului din dreapta, transformări ce demonstrează drumul laborios al lui Picasso chiar într-o improvizație. Mai întâi aplecat lângă peretele unei stînci, cu un cap de pisică și cu fluierul scurt, se înalță apoi din ce în ce mai sus, cu micul disc al capului indicat sumar, pînă la a domina orizontul cu flautul său devenit acum foarte lung.

În revărsarea de fantezie, un rol important joacă la Picasso legea celei mai riguroase economii. Tabloul se simplifică printr-o alegere bine calculată suprimînd detaliul, alegere pe care acest inventator prodigios n-o operează decît cu prețul unui efort. La început pictase la orizont niște munți a căror linie era foarte conturată; pe urmă i-a șters, spre a păstra tabloului numai ritmul său de val. Mai era de asemeni o plantă grasă, în primul plan, un cactus cu frunzele ovale și din care n-au rămas, în tabloul definitiv, decît cîteva conture firave. Economiei curbelor liniare îi corespunde economia marilor planuri colorate. Tabloul nu e, de fapt, decît un dublu acord de albastru și de galben ce se urmăresc ca o panglică largă desfășurată spre a ajunge la pînza galbenă a unei bărci oprită la orizont. Pereții sumbri ai stîncilor sînt plasați de o parte și de alta, ca o încadrare într-un decor. Coloritul este la fel de ireal ca și scena însăși.

Trupul dansatoarei e saturat de albastrul mării și al cerului, de parcă ar fi transparent, cîteva accente de mov bat mai mult sau mai puțin în purpuriu, creînd acorduri grave în această tonalitate cristalină. E un vis în plină zi, o poveste cu zîne spusă unor copii mari. Cu toate că nota erotică rămîne dominantă, schematizarea formelor și prospețimea coloritului îndulcesc ceea ce este tulburător în dansatoarea cu sîinii prea mari, în caprele lubrice, în faun și în centaur. Picasso crede ași fi depănat povestea sa cu zîne într-un limbaj direct accesibil. « De data asta, cel puțin, știam că lucrăm pentru popor », le spunea el prietenilor săi. Artistul știe că dacă durerea este solitară, fericirea e comunicativă, chiar dacă e redată în termeni foarte personali. Și-a intitulat tabloul *Bucuria de a trăi*. Și, de fapt, simpla rațiune de a exista, cu gustul soarelui pe buze, cu mireasma apei și a vîntului în nări, iată

ceea ce a voit să transmită Picasso, ca un om copleșit de fericire.

Lucrează acum așa cum numai el poate să lucreze cînd simte imboldul reînnoirii. Marile planșe de azbociment îi stau la îndemînă. Pe trei plăci, fiecare avînd dimensiunea *Bucuriei de a trăi*, pictează tripticul mitologiei lui personale, în viguroase trăsături negre pe fond alb : satirul cu cap de pisică ce cîntă din fluier, micul faun săltăreț, centaurul cornut cu rînjete în formă de corn și cu un trident pe umăr. Pictează de asemenea, pe un spațiu imens format din trei plăci de azbociment, un *Ulysse* înconjurat de sirene, bizar *Ulysse* cu capul lunar, încununat de coarne, cu gura rotundă ca un arici de mare, înconjurat de forme de pești albaștri avînd, în triunghiuri, vagi capete feminine. E atîta revărsare de fantezie la Picasso, încît nu mai are răbdare să prepare suportul suprafețelor ce urmează a fi pictate, ca în cazul plăcilor precedente : pictează direct pe izorel, care sugerează culorile, întunecă alburile și scorojește brunurile.

Numai înăsprirea vremii pune capăt freneziei lui creatoare. Castelul nu e încălzit. Picasso și-a înălțat imnul către soare de-a lungul celor mai reci luni ale anului, într-o atmosferă glacială. Pe la jumătatea lui ianuarie se întoarce la Paris.

La castelul din Antibes a lăsat o confruntare plastică poate unică în lume, pe care, de altfel, alte lucrări o vor îmbogăți. Într-una din săli, conservatorul a scos mica ușă zidită ce duce spre vechiul pod mobil; prin această deschizătură în pereții albi nu se vede pe sol decît o grămadă de pietre ce au culoarea osemintelor îngălbenuite de soare. Operele lui Picasso privesc spre imensitatea albastră a cerului și a mării, ca și cum ar fi într-un dialog cu eternitatea. « Aici, devenim supraviețuitori », spune La Souchère.

Faunii și centaurii lui Picasso se înalță deasupra fragmentelor de coloane romane, *Ulyssele* său înfruntă pietrele zgrunțuroase cu inscripții șterse, pardoseala e acoperită de cărămizi roșii cu desen maur, peste tot atîrnă lustre baroce de Murano, dar aici nimic nu pare distonant, totul se topește într-o unitate stranie, ca și cum opere, obiecte, pietre imemorabile s-ar fi născut în același moment din această lumină acvatică.

Întorcându-se la Paris, după patru luni de muncă, Picasso reîncepe să lucreze în atelierul lui Mourlot, ca și cum ar reveni dintr-o vacanță de odihnă. Forțele lui par, ca prin miracol, înzecite. Și, de fapt, se întâmplă un miracol. Françoise Gilot așteaptă un copil. Femeia floare pare puțin înzestrată pentru maternitate. Ea îi va da, totuși, lui Picasso bucuriile exultante ale unui tată pasionat care, din 1943, visa să aibă un copilăș buclat.

De pe țărmurile Mediteranei, artistul a adus o întreagă lume de vedenii pe care o instalează în atelierul lui Mourlot. Fauni — cei mai inocenți și cei mai răutăcioși fauni pe care păgîna bucurie de a trăi i-a putut născoci — înfruntînd o centauresă cu sîinii doldora; apoi un centaur ce însoțește o baccantă cu părul lung și cu mijlocul gîtuit. Prietena lui bufnița, adusă cu el la Paris, reapare și ea în aceste pagini litografiate, precedate de multiple studii. Mai sînt apoi porumbeii, tovarășii copilăriei lui, pe care-i desenează din nou, și pentru prima dată în laviu și guașă pe hîrtie litografică, procedeu ce avea să ducă la extraordinare reușite tehnice.

În mijlocul atîtor teme familiare lui, un subiect nou se ivește și-l pasionează pe Picasso într-un chip neașteptat: un tablou de Cranach, *David și Bethsabeea*. Această întîlnire cu Cranach se produce printr-un mic și admirabil tablou pe care-l are Marie-Laure de Noailles: *Venus și Cupidon*. Picasso se va inspira direct din el mai tîrziu. Într-un catalog al muzeului din Berlin, Picasso găsește o reproducere a tabloului lui Cranach în care, din înaltul unui zid, David se uită la Bethsabeea ocupată cu toaleta ei. La prima vedere, nimic nu pare mai depărtat de el ca acest subiect, prezentat într-o costumație medievală, cu o tehnică minuțioasă. Probabil, a găsit că « asta e ceva povestit », după expresia lui, sau poate că a simțit nevoia unei desprinderi complete din gama atît de strînsă a temelor lui obișnuite. Oricum, tabloul a exercitat asupra lui o atracție imensă. S-a pus pe lucru, în mai multe reprize, a desenat planșa și a acoperit-o cu cerneală, a răzuit-o, a abandonat-o, și a revenit la ea, după cîțiva ani, cu o răbdare înverșunată.

Cu această planșă inspirată de Cranach avea să se nască la Picasso gustul pentru arhaic, pentru arabescul minuțios, pentru abundența exagerată a detaliilor, ce cores-

punde plăcerii pe care o încearcă de a se apropia de folclor.

Din această cufundare în Evul Mediu vor apare într-o zi cavaleri în armură și femei cu scufii înalte pe cap. Prin Germania lui Cranach, Picasso avea să se reîntâlnească, în mod curios, cu trecutul Spaniei lui. Din luna martie a aceluiași an datează un desen în creion și laviu: *Portretul lui Góngora*. În trăsături extraordinar de subțiri, alternînd cu mari tușe de ulei, unde rafinamentul contrastelor de alb și negru e greu să fie depășit, Picasso ilustrează sonetele lui Góngora ce urmau să apară în anul următor. El transcrie cu mîna sa textul spaniol, însoțindu-l cu ilustrații marginale. Un singur sonet e lipsit de ilustrații. Nici o infanță cu ochi înstelați nu însoțește acest text. El rămîne gol, așternut cu scrisul sacadat al lui Picasso, cu urcușuri bruște, cu coborîșuri neprevăzute, apăsînd pe unele cuvinte sau pe unele litere, cu majuscule orgolioase și agresive. Și Picasso îi spune lui Kahnweiler, trădînd smerenia, umilința pe care o simte față de un geniu: «Aici, vezi, n-am putut decît să gravez textul, din respect pentru El Greco».

În această primăvară a anului 1947 se petrece un eveniment important în viața lui Picasso. La 15 mai se naște fiul său Claude. Copilul îi seamănă de mic, îi va semăna din ce în ce mai mult. Spania a biruit aportul sîngelui matern. E copilul lui Murillo, secretînd malitiozitate. Are ochii tatălui său, căroră cuvîntul de jărat, oricît de devaluat ar fi el, li se potrivește cel mai bine. La începutul lui iunie, Picasso se oprește pentru o scurtă ședere la Avignon, înainte de a se stabili la Golfe Juan. Dar acum începe pentru el, omul permanentei reînnoiri, o extraordinară aventură creatoare. Din anul precedent, anul *Bucuriei de a trăi*, datează un eveniment neînsemnat în aparență, însă plin de importanță pentru artist. În apropiere de Golfe Juan se află mica localitate Vallauris, «valea de aur», cu pămîntul ei folosit din vremuri străvechi de olari. Localitatea e în declin. Lucrul se reduce treptat la confecționarea oalelor de bucătărie, a căror calitate e de altfel mediocră și crapă cînd sînt puse pe foc. În timpul războiului, cînd se simțea lipsa ustensilelor de menaj, olăritul reia un oarecare avînt. Dar metodele învechite de lucru, fabricarea de forme perimate, de obiecte utile depășite de perfecționările

moderne, de suveniruri pentru turiști, ruinează încetul cu încetul satul. Cuptoarele, alimentate cu lemne, ceși înaltă spre cer fuioarele groase de fum negru cu miros de rășină de brad, se sting unul câte unul. În anul 1946, când Picasso vizitează, din simplă curiozitate, expoziția anuală de ceramică, parfumuri și flori, șaisprezece cupatoare erau complet stinse. O singură fabrică mai luptă împotriva decăderii, ea singură are un cuptor electric. Este opera unei femei, aruncată de întâmplare în acest sat depărtat, împreună cu toate ambițiile ei artistice, cu toată energia ei clocotitoare, cu toate darurile sale de organizatoare. Suzanne Ramié trecuse prin Școala de Belle-Arte, condusese la Lyon un atelier de muselină și mătăsuri, și, căsătorindu-se cu Georges Ramié, care avea o proprietate lângă Vallauris, nu se resemnase să abandoneze orice activitate. Trecerea lui Picasso prin Vallauris nu rămîne neobservată. Vizitează fabrica Maudoura și intră în legătură cu soții Ramié. Este interesat de o activitate despre care, cu o zi mai înainte, nu știa nimic. Degetele lui, vibrînd de febră creatoare, fac o încercare. Dau formă, cu o deosebită voluptate, unei materii extrem de mlădioase. La plecare, Picasso lasă trei mici piese pentru a fi supuse încercării cuptorului. O joacă de prinț sortită să rămînă fără urmări, s-ar zice. Nimic nu părea că ar putea să lege marele renume al lui Picasso de un sat obscur, creația lui solitară de umila muncă a unei echipe de olari. Dar, în cursul iernii, el se gîndește la aceasta și așterne pe hîrtie cîteva schițe pentru ceramică. Neprevăzutul își joacă încă o dată rolul său.

În vara lui 1947, revine la Vallauris pentru a vedea piesele pe care le făcuse mai mult din amuzament. « Atunci și-a descoperit vocația », spune Georges Ramié. Mai mulți factori au contribuit la această descoperire: seducția materiei ce răspundea la cea mai mică apăsare a degetelor lui, transformîndu-se dintr-un obiect învîrtit de olar în cu totul altceva, devenind, dintr-o vază sau dintr-un ulcior, trup de femeie sau de pasăre; mai era apoi magia focului ce prefăcea culorile, și efectul de surpriză pe care-l pîndea, el, căruia îi plăcea să se surprindă pe sine însuși și care se știa, prin măiestria lui picturală, ferit de orice aventură periculoasă. Ferecat în solitudine lui, încerca de asemeni atracția unei munci în

comun, care-l smulgea — pentru un moment — din neliniștea creatoare, totdeauna prezentă în el când se afla față în față cu o pînă întinsă pe șevalet. Atît de repede sătul de orice pretenții intelectuale, avea să găsească în contactul cu olarii de la Madoura acea autenticitate umană care, ea singură, are valoare pentru el. La toate acestea se mai adăuga gustul pentru inedit, atracția unei materii ce nu-i era familiară, a unui procedeu ce-l amuza prin tot ceea ce-i dădea de învățat. Umilința însăși a acestei învățături era un stimulent pentru omul ce putea lua pe seama lui, pînă la sfîrșitul vieții, acea imagine a unui bătrîn centenar a cărui legendă o făurise Goya: « Învăț mereu ». Cînd Picasso trece de la siguranța lui de maestru la o ucenicie minuțioasă, pare că renaște în el o amintire ancestrală, moștenirea depărtată primită de la cei ce lucrau cu mîinile lor, aceea a unui artizanat totdeauna viu în țara lui.

Mai tîrziu, Georges Ramié se întreba dacă această meserie rudimentară nu i-a evocat lui Picasso amintiri de la Malaga, unde se practică, aproape în același fel, același gen de olărit.

Într-o zi, cînd în atelierul său din rue des Grands-Augustins sosesc lăzile cu piese de ceramică destinate unei expoziții și cînd acestea sînt deschise în fața lui, Picasso își aduce aminte de oalele ce se vînd zilnic la tîrguri și îi spune lui Cassou, cu gestul caracteristic al mîinilor desfăcute: « Iată olarul, *el cacharrero* . . . » De atunci este văzut aplecat deasupra unei roate de olar — și evenimentul e destul de senzațional spre a fi amplu fotografiat — cu acea tensiune a întregii lui ființe, care trebuie să fie aceeași ca în momentele cînd se închide în atelierul său, singur în fața pînzei.

De altfel, pentru Picasso nu există altă ierarhie în artă decît aceea a unei munci bine făcută, indiferent de material și respectînd legile materialului folosit. Pictează tăblițe de ceramică ce amintesc acele *tondos* italiene și decorează nenumărate tăvi ovale și farfurii rotunde, mari și mici. În primele încercări transpune simplu, în trăsături rapide, pe suprafața absorbantă, motivele ce-i sînt familiare. Și aici, siguranța mîinii, rapiditatea execuției se îmbină la perfecție cu materialul folosit. Din trăsături virtuozose de pensulă apare un faun, o capră, un porumbel cu creasta zbîrlită. S-ar spune că

lucrează cu o pensulă de miniaturist atunci cînd figurează pe o tavă ovală *Lupta centaurilor* sau *Cavalerul*, dar compoziția este în același timp atît de savantă în spațiul acesta restrîns, efectele sînt atît de calculate, încît totul ar putea să fie transferat pe o pînză mare. Pe lîngă aceste « grecisme », după expresia lui, pictează și naturi moarte, pești spintecați, ouă în farfurie, o lămîie și un pahar cu apă cu umbra sa; le pictează cu umor, cu o fantezie dezlănțuită. Obiectele se revarsă pe marginea vaselor, se detașează din fond, în relief sau prevăzute cu un contur scobit, pe care-l folosește de asemenea frecvent spre a obține o cît mai mare diversitate a materiei, cu alternanțe de neted și de zgrunțuros.

Această fantezie, această voioșie inventivă se manifestă în decorarea pieselor aproape clasice care i se prepară. Unul din aceste vase, pîntecos în partea de jos, este împodobit cu un trup de femeie cu talia foarte fină, cu coapsele proeminente, cu brațele îndoite lenevos în chip de toarte. Piese ce i se întind le transformă, de asemenea, cu o apăsare a degetului aproape magică, reproduse de film, în păsări cu ciocul deschis, în porumbei, în vulturi sau în țapi culcați. Aceste vase sînt încă recipiente cu forme epurate și totodată animale al căror trup neted ar putea să se reîncălzească sub mîngîierea palmelor. Modelează de asemenea vase în forma unor trupuri de femei, femei în picioare, cu sîni mari, sau femei ghemuite, partea de jos a vasului fiind constituită din rotunjimea coapselor subliniate de o linie ușoară și continuă, aceea a desenelor din evocările mitologice. Unele vase schematizate sînt conștute într-o inspirație erotică atît de puternică încît par destinate unui cult falic.

« Procedeele lui Picasso sînt greu de definit, scrie Georges Ramié. După dibuirile de la început, urmează numaidecît o independență magnifică... Mijloacele folosite nu sînt de loc ortodoxe: un ucenic care ar lucra ca Picasso ar rămîne fără slujbă... » Și Ramié enumeră toate metodele tehnice folosite de pictor: « oxizi metalici, materii teroase, coloranți pe porțelan nelustruit, pe smalț crud, pe smalț ars, pe smalțuri mate, smalțuri colorante, smalțuri opace, smalțuri transparente, acoperite cu silicat, acoperite cu plumb, sulfură de plumb, hume naturale sau oxidate etc. » Arderea se face « fie

în cuptor cu flacăra liberă, fie în cuptor astupat, fie în cuptor electric ».

Din ce în ce mai pasionat de lucrul său, Picasso transpune în pământ ars, aproape fără nici o schimbare, desenul bufniței, cu rotunzimile ei bine cunoscute, și o transpune într-o formă atât de perfectă că pasărea pare modelată de un traviu secular, operă a generației de artizani și nu a unui singur om din vremea noastră. De la aceste forme, pe care le-ai crede din timpuri imemorale, Picasso trece la încercări inedite. Din această categorie face parte *Buha* în ceramică, pictată în 1950. Ghemotoc îndesat pe etichetele sale, cu penajul modelat și colorat, cu ochii ieșind luminoși din orbitele adânci, pasărea păstrează volumul ei masiv și totodată acea animație de suprafață ce pare a palpita în văzduhul ambiant, ea are un fel de magie primitivă, dar și prezența tulburătoare a unei păsări de noapte reale. « Numai un pictor era în stare să conceapă această piesă de sculptură *sui generis*, scrie Boeck, ea este una dintre cele mai importante și mai semnificative creații ale lui Picasso în domeniul plastic. » Printre reușitele excepționale ale operei lui de ceramist se numără și acea tavă ovală din 1951, având pictate pe ea o cursă de tauri, cu arena însoțită tăiată pieziș de umbră pe fundul vasului și cu băncile în amfiteatru desenate pe margini, când în plină lumină, când umbrite, pline cu spectatori.

Aceeași pastă diluată folosită la pictarea platourilor și a vaselor, aceleași trăsături de pensulă destinate să realizeze maximum de efect cu minimum de mijloace, Picasso le utilizează de aici încolo în lucrările de litografie. Când, la 10 martie 1948, Murlot aduce la Vallauris planșe de zinc și cerneală litografică, Picasso consumă un surplus de planșe pentru a desena — în aceeași zi — șase capete de fauni surîzând sau cîntînd din fluier, uimitor exercițiu de virtuozitate. Numai această posesiune a mijloacelor nelimitate, numai ritmul acesta de lucru este propriu, pot explica ceea ce se petrece atunci la Vallauris. Locuind la Golfe Juan și venind doar după amiezile să lucreze la Madoura, Picasso realizează o performanță aproape de neconceput: în cursul unui singur an, din octombrie 1947 pînă în octombrie 1948, din mîinile lui ies aproape două mii de piese. Când circa o sută cincizeci dintre ele sînt expuse pentru prima dată la

Paris, în luna noiembrie 1948, lumea descoperă un Picasso la care nimeni nu se aștepta, legat de o artă minoră, de reușite inteligibile. În ceea ce-l privește, o performanță atât de vertiginoasă ca aceea pe care o atinsese, nu avea să slăbească cu nimic interesul pe care-l are pentru ceramică. Se hotărăște să se stabilească la Vallauris, măcar pentru a fi mai aproape de noua lui muncă, despre care știe că nu i-a epuizat încă toate posibilitățile.

Dar în august 1948, o călătorie îl duce departe, într-o țară unde nu mai fusese niciodată, Polonia. La parte, împreună cu Éluard și Vercors, la Congresul Intelectualilor pentru Pace, care se ține la Wrocław. Se acomodează uneori, nu fără a se amuza în sinea lui, cu rolul de vedetă politică și chiar de orator, ce i se rezervă în timpul șederii la Varșovia. Vizitează Cracovia, vechea capitală poloneză, unde mărturiile lăsate de Evul Mediu și de Renaștere se împletesc cu legenda. La Cracovia se deschide special pentru Picasso și Vercors muzeul încă închis pentru public, spre a li se arăta *Femeia cu hermină* a lui Leonardo. La prima vedere, această anticipare a *Giocondei* nu pare să-l impresioneze prea mult pe Picasso. Dar, cum ochiului său nu-i scapă nimic, într-o planșă litografiată în decembrie 1948, apare o amintire a desenelor lui Leonardo, o serie de profiluri clasice ce alunecă puțin câte puțin, din ce în ce mai caricaturale, spre reprezentarea decăderii omenești. Umblînd prin muzeu, Vercors descoperă un mic peisaj de Rembrandt, ce pare a fi mai apropiat de Picasso. Se amuză amîndoi, subliniind perfecțiunea detaliilor cele mai mărunte, și, după o clipă de reflectare, Picasso sfîrșește prin a spune: « Îm potriva talentului, nu-i nimic de făcut . . . »

Din voiajul său aduce un costum polonez pentru fiul lui. Îl pictează în hăinuțele brodate, cu tichie înfundată pe capul mare, cu largi aplatouri viu împetrițate; tot ansamblul acesta dă impresia unei broderii folclorice, cu excepția unui mîner de fereastră pe care-l pictează cu insistența lui obișnuită. După întoarcerea în Franța, în preajma iernii, Picasso se instalează definitiv la Vallauris. Soții Ramié i-au găsit un atelier vast într-o fostă distilerie, precum și o casă pe colină. Aspectul vilei « Galloise » este de o banalitate deconcertantă, cu fațada ei albă de vilă periferică. Doar cîțiva pomișori ceși

aliniază smocurile de frunze metalice și învăpăierea clementinelor dau o notă veselă; împrejurimile le vom regăsi într-o mare operă a lui Picasso. Interiorul e de o modestie ce contrastează cu celebritatea locatarului. Celor din apropierea lui le place să citeze această frază a sa: « Trebuie să ajungi să-ți poți plăti luxul, ca să-l disprețuiești ». Cocteau îmi scria o dată, ca să-l explice pe Picasso: « E gitanul tip. Fastul sărac. Podul de aur sub care se doarme ».

Chiar sub cerul albastru și în soare, Vallauris e lipsit de pitoresc, ca orice suburbie. Picasso a pictat într-o zi, în 1951, *Fumuri la Vallauris*, o îngrămădire de acoperișuri, cu olane prea roșii, cu plăci de ardezie prea nouă, cu fațade tencuite proaspăt, cu coline dezgolate pe care se înșiră stâlpi și fire de telegraf. Trîmbele groase de fum, negre sau violete, ce par mai solide, mai grele decît pietrele sau cărămizile, sînt opera lui; satul reînviat este în întregime opera lui. Rareori i-a fost dat unui singur om să insuflă în chip miraculos viață unei așezări pe cale de dispariție. Fabrica Madoura, cu falsul ei aspect rustic, devine dintr-o dată, și în orice anotimp, un loc de peletinaj. Platourile și vasele lui Picasso se rînduiesc lîngă un perete de pietre colțuroase și capătă sub lumina artificială valoarea smalțurilor. Satul în întregime a intrat în circuitul mondial. Fără îndoială, deosebirea atît de izbitoare dintre celebritatea lui Picasso și umila meserie pe care continuă să o exerseze stimulează interesul general. Și mai e ceva. Mai e saltul în timp realizat de el, așa cum numai el poate să o facă, trecînd peste toate etapele; salt ce a investit mica localitate artizanală nu cu un trecut — trecutul ei era în fond mediocru — ci cu o tradiție imemorială, prin umbrele lui Don Quijote, a taurilor, a faunilor, a centaurilor, a lui Pan cu excitarea flautului său, a femeilor-vase cu șolduri provocatoare, a obiectelor de cult falic, a păsărilor-divinități, pînă la bivolii preistorici, ce reapar. Rareori o construcție atît de personală și, de fapt, atît de factice — căci, printre materialele folosite, însăși huma de la Vallauris nu este decît un filon — a putut să capete valoarea unei atît de mari autenticități, încît ai zice că face parte organică din sol. În felul vechilor orașe ce-și vînd la mezat trecutul lor, Vallauris și-a arborat astăzi o fațadă de centru artistic. La intrarea în sat, unde te întîmpină panouri publicitare

și te jghele cu olărit, te crezi la o margine de Toledo, pe Ponte Vecchio, sau oriunde li se oferă turiștilor tot felul de « amintiri ». Un mare restaurant face și el oficiul de fațadă, ca un decor de cinematograf redus la un singur prim-plan. În dosul lui, satul dormitează, foarte banal, sieși restituit de îndată ce autocarele turiștilor părăsesc mica piață din fața bisericii, cu dughene de mahala, unde vânzătoarele fac totuși dever bun vânzînd cărți poștale cu reproduceri după operele lui Picasso.

Drept recunoștință pentru activitatea sa în folosul satului, Picasso a fost numit, la începutul lui 1950, cetățean de onoare al Vallaurisului. În semn de mulțumire, el dăruiește primăriei o copie în bronz după sculptura *Omul cu berbec*, care se înalță astăzi într-un loc ceva mai retras din piața bisericii. Un monument al eroilor, prea mare în raport cu piața, îi stă în față, model de cel mai prost gust, înfățișînd un înger cu aripile larg desfăcute, și cu o cunună de lauri; îngerul susține un om care se clatină cu un braț ridicat iar cu cealaltă mînă sprijinîndu-și capul. Pe soclul lui scund, *Omul cu berbec* pare, prin comparație, aplatizat, ca apăsător de mediocritatea banalei fațade a restaurantului lîngă care este așezat. Această vecinătate fortuită face și mai evident dezacordul dintre ansamblul operei lui Picasso și ambianța sa. Totuși, deși indiferența creatorului său l-a abandonat în acest colț inospitalier, *Omul cu berbec* pare o creație a solului local, anterioară satului însuși.

XVI. RĂZBOIUL ȘI PACEA

1949 — 1954

În aprilie 1949 se ține la Paris, în marea sală Pleyel, Congresul Mondial pentru Pace. Aragon îi cere lui Picasso să facă un afiș pentru Congres. În timp ce discută despre subiect — timpul presează — Aragon scotocește printre mapele artistului. El dă acolo de proba unei litografii pe care Kahnweiler o publicase chiar atunci, în 1949. Prietenii lui Picasso o intitulaseră « Porumbelul ». O desenase în ianuarie 1949 în laviu, pe o placă de zinc. Litografia e de o calitate excepțională; după Mourlot, « una dintre cele mai frumoase care au fost izbutite vreodată ». Această columbă albă pe un fond negru, cu micul ei ciuf la creastă, nu are totuși nimic revoluționar; îndesată pe picioare, ea nu e prezentată zburînd, cu aripile desfăcute și nu are nici unul din atributele tradiționale, nici măcar clasica ramură de măslin.

Dar Aragon, cu simțul lui foarte sigur al efectului, își dă numaidecât seama că această columbă se poate impune în chipul cel mai direct și mai convingător ca simbol al eternei aspirații a oamenilor către pace. O ia cu sine și pleacă în grabă. Era pe la prînz, precizează el. Pune să fie reprodusă imediat în mii de exemplare și, pe la orele cinci după amiază, afișele cu o columbă albă acoperă toate zidurile Parisului. Congresul pentru Pace putea să fie organizat de oamenii unui partid, putea să fie un mijloc de propagandă, să pară suspect adversarilor, simbolul păcii se impune însă foarte repede, cu cea forță misterioasă pe care rareori, și numai în cazuri 412

excepționale, o au anumite cuvinte sau anumite imagini. Chiar dacă această columbă nu e decât o amintire a porumbeilor pe care un copil îi termina de pictat în tablourile tatălui său, chiar dacă ea a fost scoasă la întâmplare din mapa unde dormita, de îndată ce primele priviri cad asupra ei, ea pare că s-ar fi născut spontan din neliniștile omenirii, marchează trezirea unei conștiințe pe care, de aici încolo, o va împiedica să mai ațipească.

Armă politică sau sfidare, ea este în același timp o operă de artă de o rară perfecțiune. În ciuda faptului că a fost folosită pentru Congresul Păcii, Academia de Arte Frumoase din Philadelphia decernează în toamna aceluiași an *Columbei*, expusă atunci la New York, premiul « Pennel Memorial Medal », distincție înființată în 1928 de membrii Clubului Acuareliștilor.

Columba găsește drumul spre cele mai depărtate sate franceze; o ia înaintea rugăciunilor din biserici; se întrece cu factorii poștali. Ea își așterne urma luminoasă chiar acolo unde arta n-a pătruns niciodată. Face de asemeni înconjurul lumii, devine familiară oamenilor de toate rasele și de toate religiile, își răspîndește profesiunea de credință în toate continentele și duce peste tot în zborul ei triumfal cele trei silabe ale numelui celui care a creat-o. « A fost dat ca acest desen al pictorului care trecea drept cel mai « dificil » dintre toți, drept cel mai ermetic . . . a fost dat ca tocmai el să facă înconjurul pământului. Și nu din muzeu în muzeu, din expoziție în expoziție, ci din casă în casă », scrie Gabriel Venaissin. Rareori — și poate niciodată — un pictor sau un creator, oricare ar fi fost el, s-a bucurat de un asemenea noroc: să pătrundă în mase atât de largi, să stabilească o legătură atât de intimă cu ele, încât imaginea pe care a făurit-o să rămână întipărită în ochii și în inimile lor, în ale partizanilor ca și în ale adversarilor, învingînd chiar dezbinările din lume. Și într-adevăr, această aventură extraordinară i se întîmplă omului cel mai izolat în creația sa, omului care nu s-a supus decât legilor lui personale, care n-a încetat și nu va înceta niciodată de a folosi limbajul lui propriu, cifrat.

Probabil că Picasso însuși nu prevăzuse puterea de sugestie a columbei lui, înainte de a o fi văzut în sala Pleyel, imensă, impresionantă sub razele reflectoarelor,

În acea sală adîncită în semiîntuneric și tixită de o mulțime entuziastă, reculeasă, ce va face din această pasăre un simbol al propriilor ei năzuințe.

Dar ziua aceea răscolitoare este, pentru el, o zi de mare înfrigurare. Françoise Gilot așteaptă un copil. Picasso își dorește cu pasiune o fetiță. Tînăra femeie a fost internată într-o clinică, aceeași unde se născuse și fiul său. Picasso, care se afla în sala Pleyel, telefonează spre a căpăta vești. Află că are o fetiță, venită pe lume în acea zi de 19 aprilie 1949. Cînd este întrebat ce nume să-i dea, răspunde pe loc, fără să mai stea nici o clipă pe gînduri. Trecutul lui, cu rădăcini în limba sa natală, se întîlnește dintr-o dată cu prodigiousul lui prezent. Fetița se va numi « Paloma », Colomba. Dacă Picasso a regăsit în fiul său propria lui identitate, nașterea fetei reprezintă pentru el culmea fericirii sale personale. Era ca și cum i s-ar fi dat o a doua tinerețe și ar căpăta noi motive de a iubi viața cu fervoare, la o vîrstă cînd oamenii se detașează de ea, sau, mai bine zis, cînd plăcerile vieții se detașează de ei.

De îndată ce copila își va deschide ochii asupra celor din jurul ei, de îndată ce primul surîs șovăielnic îi va destinde buzele, Picasso va simți țîșnind în el o tandrețe pasionată. Tot ceea ce a iubit vreodată într-o ființă omenească, i se pare că găsește acum în mica făptură: atașamentele rupte, fidelitățile trădate, puterea lui de iluzionare ca și luciditatea lui se vor reconcilia în dragostea sa de tată neliniștit. Coincidența aceasta, ce-l copleșește pe Picasso cu o mare fericire personală și în același timp cu o celebritate a cărei amploare n-o prevăzuse nici el, ar fi putut, la altul decît dînsul, să exercite o influență asupra expresiei lui artistice. Totuși nu se produce nici o ruptură cu trecutul său, nu se observă nici o liniștire în viziunea lui asupra lumii.

O curioasă mărturie a sentimentelor lui personale și totodată a persistenței viziunii lui ne este oferită de două litografii. Picasso își poate îngădui să glumească față de prietenii săi, spunînd: « La vîrsta mea, a mai face copii e de-a dreptul ridicol . . . » totuși, emoția lui, recunoștința lui față de tînăra mamă nu încetă să se exprime. Regăsește corpul ei androgen nedeformat de maternitate în *Venus* a lui Cranach, asupra căreia își opriese adesea privirile în casa vicontesei de Noailles. După o repro- 414

ducere pe care i-o dă Marie-Laure, Picasso desenează tabloul într-un contur rapid, dar mai fidel decât o făcuse oricând altă dată într-o copie. Acest desen din 25 mai îl reia cinci zile mai târziu într-o formă mai elaborată, după maniera lui proprie: trupul acestei Venus e prezentat în viziune simultană, cu spatele lipit de profil, cu picioarele enorme în mers, cu fața striată de arabescuri, cu sprâncenele în spice. Cupidon este și el foarte depărtat de copilul debil al lui Cranach, trupul lui mic e întors din toate părțile spre spectator, cu exuberanța vitalitate a fiului său zglobiu, capul ridicat semet fiind un portret al micului Claude.

Cele două planșe au, cum subliniază John Lucas, mai ales o semnificație autobiografică, dar ele sînt totodată expresia acelei fugi a lui Picasso din fața propriei lui înduioșări, din fața mulțumirii produsă de reușitele facile. « Prin urît, prin neprevăzut, prin ceea ce șochează, el caută să evite virtuozitatea gratuită, vidul amenințător al grației și al frumosului », scrie André Chastel. Echivalența interesului său pentru frumos și urît găsește un exemplu izbitor în faptul că din aceeași lună ianuarie 1949 datează și celebra *Columbă* și *Broasca*. Pe același fond de un negru intens este prezentată și respingătoarea batraciană, și grațioasa pasăre. Reușita tehnică pare și mai extraordinară decât virtuozitatea prin care redă penajul pufos al porumbiței. Broasca se situează pe linia directă a monștrilor lui Bosch, cu privirea ei aproape omenească, cu despicătura dezgustătoare a gurii, cu labele asemănătoare scurgerii unui lichid vîscos. Ea este tratată însă cu acel gust al decorativului ce domină acum la Picasso; corpul pestriț, îmbrobonat a cărui granulație e respingătoare la atingere, e redat ca și cum ar fi vorba de o materie prețioasă.

Din același moment cu *Broasca* și *Columba* datează și unele dintre reușitele sale cele mai răsunătoare de ceramist. S-ar spune că o unitate de viziune s-a stabilit la toate nivelurile artei lui. Și că a ajuns la acea facilitate de expresie pe care Picasso vrea să o evite, spărgînd unitatea armonioasă a propriilor lui mijloace. Veșnicul nepotolit caută căi noi, ca și cum s-ar teme de pericolul unei stagnări. Sub imboldul necesității sale de contraste violente care este în același timp și o necesitate de a fi în

surprinzător, care nu este însă cu totul nou la el, căci se leagă de planșele făcute pentru *Capodopera necunoscută* a lui Balzac. Experiența îl pasionează atît de mult, încît o repetă în două mari tablouri care, sub titlul vag de *Bucătărie*, marchează încă un pas înainte spre artă abstractă. Acoperă toată suprafața pînzei cu o rețea de linii, întrerupte de puncte sau de pete de culoare, în scopul — după Raynal — de a realiza « profunzimea plată », de a evita acea îmbinare de linii drepte ce derivă din perspectiva clasică. În unul din tablouri, cîteva indicații vagi sugerînd o zburătoare sau un fruct mai apar încă dintr-un ansamblu de forme ce se mișcă într-o lucire albastră-cenușie, dar celălalt nu se mai apropie prin nimic de vreo realitate oarecare.

În același mod abstract sînt concepute bordurile la volumul *Cîntecele morților* de Pierre Reverdy, notații marginale, cuvinte subliniate, linii terminate prin puncte, în felul halterelor, fără legătură cu textul; dar, așa cum arată Kahnweiler, aceste încadrări asociază adeseori imaginea unor oseminte.

Ilustrațiile compuse în anul următor, 1949, pentru *Carmen* de Mérimée se caracterizează prin aceeași despuiere geometrică, prin aceeași părăsire a realului. Dar toate acestea nu sînt pentru Picasso decît excursii printr-un domeniu ce-i este străin. Cînd se întoarce din ceea ce a fost pentru el o evaziune, păstrează în pictura sa urme din această vagabondare, sub forma unei viziuni plane, cu puncte apăsate și curbe.

Regăsim această repartiție a suprafeței într-un *Portret al fiului său*, datat din 1948. Copilul este pictat în pătucul său de fier, foarte comun, lăcuit, dar ale cărui curbe se termină în măciulii asemănătoare punctelor de la capătul liniilor abstracte. Micul trup, înfodolit în îmbrăcămintea sa schematizată, este conturat de curbe ce reiau rotundimea jucăriei și bila ușor pătrată a feței cu trăsături indicate sumar, pe care o domină niște ochi extrem de mari. Îl pictează în același fel în brațele mamei, cu hăinuța ecosez schematic cadrilată, cu fotoliul de răchită ce caută să se afirme în primul plan, întocmai ca și pastilele corsajului pe care-l poartă Françoise Gilot.

Încercarea cea mai bizară a unei noi expresii, a decupării suprafeței în detrimentul figurii umane, este *Femeie șezînd* din 1948 unde, în severitatea aplaturilor puternic 416

conturate, în interiorul unui soi de vâl de călugăriță, e așezat un cap minuscul, deasupra unui gît lung și subțire, în timp ce brațele se sfîrșesc prin mîini lopățele. Această încercare rămîne însă izolată. În schimb, portretele Françoisei Gilot continuă să facă obiectul unei serii de încercări unde viziuni vechi se întîlnesc cu o optică nouă. La începutul lui 1949, o pictează cu fața ei de infanță clasică, iar în martie, în *Femeie pe fond înstelat*, unde îi dă o întreagă noapte de vară ca arier planuri somptuoase, îi scaldă figura într-o luminozitate lunară din care se desprind doi ochi enormi inegali și gura mică, copilărească. Corpul deformat de femeie însărcinată îl fixează pe fotoliu prin aplatări curbe, și-i desenează, ca pe o tăblie, privirea speriată. Pictează apoi, în aceeași zi, această față cufundată într-o fosforescență verde, cu o încărcătură de fire roșii înconjurînd capul, cu obraji marcați de o curgere brună, un alt semn pe care-l adoptă acum.

Tot trecutul lui de coșmaruri se regăsește în aceste momente, s-ar spune cele mai potolite cu putință. Botul ascuțit reapare o dată cu ciocnirea dintre ochiul vertical și ochiul orizontal. Se întoarce chiar pînă la perioada de la Dinard, cu un nud făcut din bucăți de lemn îmbinate. O nouă experiență — pe care o repetă — e reprezentată de o litografie ce decupează trăsăturile Françoisei în părți separate și le reconstituie în felul unui joc ghicitoare — de altfel nu întrutotul reușit. Picasso intitulează această încercare *Figură compusă*.

Cele două tendințe ce prevalează acum la el — această « profunzime plată », pe care o caută pînă și în non-figurativ, și această compoziție în trăsături separate — îl conduc la transpuneri de subiecte foarte cunoscute, ca și cum, prin intermediul unor teme interpretate și mai înainte, modul său de transfigurare a realului s-ar putea realiza mai bine. Exemplul cel mai frapant al acestei subjugări a formelor la noua lui viziune este lucrarea *Domnișoare pe malul Senei* (Kunst Museum, Bâle). « Ceea ce importă sînt schimbările, mai radicale decît toate cele pe care Picasso le-a operat vreodată cînd picta direct după natură, scrie John Lucas; el nu și-a luat niciodată libertăți mai justificate într-un portret, un peisaj sau o natură moartă, ca în această transformare, care le include pe toate acestea trei deopotrivă. »

La prima vedere, nimic nu pare mai depărtat de Picasso decît senzualitatea saturată, și chiar liniștită, de care este încărcat tabloul lui Courbet*; nimic nu pare mai greu de împăcat cu tendințele lui actuale, ca viziunea realistă cufundată în adîncime a peisajului. Dar tocmai această dificultate pare a-l fi tentat. Spre a opera o răsturnare totală, el începe prin a micșora înălțimea tabloului, pînă la a nu mai fi decît o lungă bandă: suprimă crestele copacilor, reducîndu-i la o decupare de frunze, ritmată ca un decor mozarab. Adîncimea, distanțele dintre personaje sînt înlăturate, totul este adus la un plan unic. Toate elementele tabloului sînt prezente, și totuși n-a rămas nimic din el. Atitudinea femeilor este păstrată, ca și aceea a mîinilor, frunze, ca și pălăria cu boruri decupate, ca și buchetul de flori stilizat, sau vîrfurile pantofilor, ba chiar și vaporeșul, pe apă. Culoarele sînt de asemenea de o înșelătoare fidelitate, adaptate decupajului suprafeței. Figurile, ciopîrțite și asamblate într-o vedere simultană, sînt înconjurate de arabescuri în relief, adesea duble, chenare luminoase cînd fondul este întunecat și întunecate pe un fond luminos. Scriitura tabloului este dintre cele mai instructive pentru cunoașterea legilor picturale ce dictează acum în opera lui Picasso. Crinolina femeii care doarme e redată printr-o succesiune de motive ce amintesc împletiturile de răchită sau broderiile de perle, dar care, spre deosebire de motivele împletiturilor de papură folosite de Picasso altă dată, nu se remarcă prin desime. Tabloul seamănă astfel cu un covor viu colorat, covor oriental, unde meșterul ar fi înșirat cu răbdare motivele, fără a se repeta niciodată, în pofida unui gust înăscut pentru încărcătură. Prin mijlocirea unor modificări atît de profunde, prin distrugerea și recompunerea figurilor, în Picasso renasc atașamente foarte vechi, arabescurile suprafeței se reînnoadă cu o tradiție seculară.

La două săptămîni numai după ce pictase — la începutul lui februarie 1950 — *Domnișoare pe malul Senei*, Picasso copiază *Portretul unui pictor* de El Greco, care este socotit a fi portretul lui Jorge Manuel, fiul pictorului. Și aici, totul este adus la suprafață după distrugerea

* Gustave Courbet a pictat în 1856 tabloul *Domnișoare pe malurile Senei*, de la care se inspiră acum Picasso (n.t.).

totală a coerenței trăsăturilor, cu ochii proiectați în depărtare, cu nările suprapuse, cu buzele pictate pe dos, însuși gulerul plisat devine un evantai împletit. Neverosimil este faptul că de-a lungul tuturor acestor mutilări persistă anumite caracteristici ale modelului, ca destinderea amabilă a gurii și gestul manierat al degetelor ce țin pensula. Ceea ce este mai aproape de original e însă tonalitatea generală a tabloului, ciocnirea de umbre calde și luciri palide pe care o obține uneori prin mijloace foarte simple, ca grenul suportului ce apare pe alocuri. Este evocarea, pe cât mai exactă cu putință, a acelei « lumini lunare » din Toledo, care l-a atras pe Picasso spre acest tablou. Spania se insinuează acum într-un mod ciudat în opera lui. Călăreții sau centaurii cu care își decorează platourile din ceramică sînt mai apropiați de Don Quijote, decît de antichitate. La apogeul măiestriei lui pictează scene de corrida, într-un totu conștient de perfecțiunea lor.

Într-o zi întâlnește pe drum o mașină în pană, care transporta niște toreadori. Se grăbește să le vină în ajutor. După ce-i mulțumește, un toreador îi întinde cartea sa de vizită cu titulatura lui: *matador de los toros*. Picasso i-o dă pe a lui, pe care scrie: *matador de los toros de la pintura*. Ca în toate încercările vieții lui, în fericire sau în suferință, Spania răbufnește în el, din adîncul ființei sale.

Cînd, la începutul anului 1950, pictează pe cei doi copii ai lui din urmă, o face într-o ciocnire de umbre și lumini, cu fețele decupate în segmente și arabescuri, cu hainele împetritate afirmîndu-se în primul plan, cu degetele lor, dispuse în frunze de acantă, urmînd formele ornamentului. Paloma e așezată într-un mic fotoliu rustic, provenșal, dar, sub penelul pictorului, giurgiuvelele ferestrei, ca și motivul banal al ornamentului lespezilor, se înrudesc cu barocul spaniol.

Tocmai spiritul acestui baroc, al sumbrului baroc spaniol, se afirmă acum în pictura sa. Își petrece iarna în Sud. Pictează Vallauris acum pustiu, cu ramurile desfrunzite ale copacilor ridicîndu-se spre cer în arabescuri întortocheate, ca niște suflete chinuite, cu trunchiurile noduroase mimînd o luptă de dragoni.

Printre naturile moarte executate după aceeași grafie se găsește cea mai dramatică dintre picturile lui din

această epocă: *Cocoșul cu paner de răchită*; panerul este stricat de zbaterea păsării furioase care și-a luat zborul, vîrfurile împletiturilor rupte par că se întind după cocoș, ale cărui pene zbîrlite seamănă cu niște fire de răchită.

În tablourile lui Picasso, arabescurile se pun în mișcare, ele nu se mai mulțumesc doar să acopere suprafața cu rețeaua lor ca un decor mozarab; se învîrtesc în jurul lor înșile, se joacă cu formele, ca și cum ar arunca în sus și în jos o minge.

Dublul *Portret al lui Claude și Paloma* în fața jucăriilor lor de Crăciun e foarte caracteristic pentru acest dinamism accentuat. Nimic nu poate fi mai potolit ca niște copii care se joacă, dacă subiectul este privit și tratat cu înduioșare, dar Picasso pictează tocmai zvăpăierea acestor ființe mici, agitația trepidantă a jocului lor. Suprafața tabloului este, conform gustului pentru baroc ce-l stăpînește în acest moment, supusă unui dublu arabesc, încrengăturii de linii cu punctele lor terminale. Dar aceste motive se răsucesc mereu, culorile se ciocnesc violent — roșile galbene și negre ale automobilului jucărie pe care Claude l-a primit cadou imită mișcarea desenelor de pe lespezile rustice — mica mașină e roșie, și tot roșu e covorul pe care e întinsă Paloma, cu picioarele ei mici în aer, ca și cum ar fi căzut greoi, trasă la pămînt de greutatea capului ei mare cu mască mexicană. Dinamismul copilăriei atinge punctul culminant în *portretul Paloma pe fond roșu* de la începutul anului 1951. Din aplaturile trupului ei se desprind — într-un nou sens al plasticității — capul mare cu obraji bucălați și mâinile enorme, dintre care una stă, acaparatoare, pe o jucărie, și care par a fi lăsat urme murdare pe covor. Totul se mișcă în tablou. În ciuda fondului plat, fetița pare azvîrlită spre spectator, cu ochii scînteietori animați de viclenia iscoditoare a copiilor, agresivă pînă și în micile codițe legate cu o panglică, ce se depărtează, țepene. Picasso pictează prezența acaparatoare a copilului în viața adulților, caracterul dominator, stăpînitor, al fetițelor care, în izbucnirea sănătății lor, în forța lor de ființe tinere, cer în mod tiranic să te ocupi de ele. Picasso îi pictează adesea pe copiii săi împreună cu mama lor, reluînd ciclul maternităților de la începutul carierii lui. Cu toată prezența acaparatoare a celor doi

micuți, Françoise Gilot și-a reînceput și ea activitatea de pictoriță; ea ține să-și afirme cu tot dinadinsul independența creatoare, ca și cum s-ar apăra împotriva superiorității zdrobitoare a lui Picasso. El o reprezintă deservind în vecinătatea copiilor săi, cu profilul greu, aplecat asupra muncii ei, cu grumazul îndoit, în timp ce capetele micuților par că plutesc în spațiu ca niște bășici de săpun.

În *Maternitate cu portocală*, tînăra mamă strînge cei doi copii în mîinile ei posesive, cu contururile negre ale degetelor înfipite în carne ca niște cuie. Françoise și-a schimbat pieptănătura. Poartă acum părul strîns la spate, într-un coc pe care Picasso îl arată împletit ca fundul unui coș. Vioiciunea coloritului veșmintelor împristrițate e atenuată de linia neagră care le conturează, decupînd profilul alb al tinerei femei, și împarte în segmente fața Palomei. Ochii lui Claude, imenși și inegali, sînt ațintiți asupra spectatorului, năpădiți de umbre insistente.

În barocul lui Picasso, atît de personal în tonalitatea sa brună, se integrează și *Priveliște la Vallauris*. El pictează acum aproape numai pe placaj, mai ușor de găsit decît pînzele de anumite măsuri. În această vedere panoramică, cu etajarea ei de acoperișuri în fața arierplanului colinelor, fondul transpare, dînd tabloului caracterul său de pămînt ars de soare, de peisaj african. Materia neacoperită a suportului își are și ea rolul ei în *Capră*, din același an 1950, unde nervurile aparente ale lemnului contribuie să redea carnația caldă și palpitîndă. Volurile animaleului culcat sînt epurate ca într-o machetă pentru un monument, dar limba lacomă și ochii suprapuși exprimă o maliție animală rar egalată.

Cum a procedat deseori, Picasso, după ce a atins în pictura sa un anumit grad de plasticitate, trece la sculptură. Această trecere se face cu atît mai ușor acum, cînd este pe cale de a modela în ceramică unele mari reușite ca *Bufnița*, din același an. Păstrează pentru sculptură același subiect ce revine acum frecvent: *Capra*. Sculptează direct în ghips, materie greu de mînuit, căci se usucă repede și se fărîmîțează, cerînd acea rapiditate de execuție care este aceea a ritmului său normal de lucru. Pentru această sculptură, mai mare ca în natură, Picasso a folosit ca suport — mărturiile fotografice o atestă —

materialele cele mai diverse: un coș de răchită, crengi de palmier, o ladă de conserve, două mici chiupuri de pământ ars. Modelează capra cu un gît prea subțire pentru capul ei mare, cu trupul atîrnînd greu, din pricina stomacului încărcat, pe picioarele de dinapoi, cu pielea întinșă pe coaste, cu ugerul umflat, căruia bronzul îi dă efectul dorit: contrastul dintre zgrunțuros și neted. În același fel, ca și cum ar urmări în jurul lui semnele fecundității, Picasso sculptează o *Femeie însărcinată*, cu trăsături abia indicate în bila capului, cu trupul aproape realist, vrînd parcă să redea imaginea naturii însăși în funcția ei generatoare. Brațele îi cad grele într-un gest ce exprimă în același timp pudoarea și orgoliul, picioarele îi sînt încă înfipse în sol; din trupul tratat prin mici tușe ies în evidență sîinii și pîntecul, umflate și lucioase.

În momentul cînd Picasso îi pictează pe copiii lui în jocurile lor gălăgioase, cînd pare a căuta, sculptînd capra cu burta plină și femeia însărcinată, semnele eternei reînnoiri, ale ineputabilei generozități a naturii, lumea e încă o dată în prada coșmarului. În vara lui 1950 — o altă vară cu timp frumos și pace adîncă — izbucnește războiul din Coreea. Amintirea verilor chinuitoare, a grozăviilor căzînd deodată dintr-un cer senin, este încă prea proaspătă pentru a nu răscoli toate spaimele din trecut. Acest război ce se desfășoară într-o țară cu nume aproape necunoscut pare a nu avea nimic comun cu oamenii ce și trăiesc sub alte zări viața lor pașnică de fiecare zi. Dar o dată cu Hiroshima, o oroare nouă s-a născut, a cărei forță distrugătoare, infinit mai perfecționată, este laudată. Un val de panică se abate asupra lumii și lovește sensibilitatea deosebit de vie a unei Franțe ce n-a uitat că a fost cîndva surprinsă în nepăsarea ei. Această panică se traduce prin căutarea îngrozită a securității, prin mobilizarea tuturor egoismelor individuale. Marile interese se refugiază în străinătate, în țări presupuse a fi la adăpost de cataclism, capitalurile se scurg din Franța prin mii de canale clandestine. Se creează astfel o atmosferă greu de conceput, de îndată ce accesul de febră al alarmei a trecut. Însă numai cei care au averi de salvat, sau mijlocul de a se deplasa, sînt cuprinși de vîrtejul panicii. Nebuniei unei mici minorități i se opune fatalismul adînc al maselor, pe

care munca lor, sau sărăcia lor, le ținutiesc locului, viitoare victime ale unor evenimente de neînțeles pentru ele. Între alarma egoismelor și apatia generală se plasează marea teamă a celor care știu că pacea lumii e amenințată. Cu toate că trăiește în afara evenimentelor, într-un sat liniștit, Picasso e și el pîndit de această amenințare depărtată. La începutul lui ianuarie pictează pacea pe care o vede dominînd în jurul lui, pacea muncitorilor, în *Fumuri la Vallauris*, așa cum ceva mai înainte, sculptase renașterea vieții. Totul îi devine deosebit de drag, totul este pentru el o permanență prețioasă de cînd e obsedat de primejdie, de cînd este, după propria lui expresie, « năpădit de această neliniște, de această ură, de această poftă de a se bate împotriva neliniștei și împotriva urii ».

Picasso e considerat ca privind războiul din Coreea ca partizan comunist, ca acuzator al ațîțătorilor la război, dar totodată cu o credință optimistă în victoria finală. Și, într-adevăr, ia atitudine ca om profund zguduit de indignare. Ia, în felul lui, atitudine pentru o țară înăpoiată, pentru oamenii sărmani legați de pămîntul lor și lăsați la voia mesagerilor unei civilizații înarmată trufaș cu mijloace de exterminare neiertătoare. Această disproporție de forțe trezește în el mînia ce era de așteptat. Viziunea ce-i răsare înaintea ochilor este dictată de oroarea pe care o are față de orice război, de credința lui pătimașă în sfințenia vieții.

Masacru în Coreea exprimă generoasa lui simpatie pentru cei slabi și profundul lui dezgust pentru forța brutală. Nu pictează evenimentele din Coreea, așa cum altă dată nu pictase un sat spaniol bombardat de aviație, nu pictează nici o dramă vizionară, eterna ciocnire dintre lumină și tenebre. Marele șoc emotiv declanșat de *Guernica* într-o țîșnire de forțe creatoare nu se poate repeta, tot așa cum o exaltare pasională trăită pînă la capăt și epuizată prin însuși excesul ei nu se poate reînnoi. În mod deliberat, Picasso se limitează, după cum limitează și dimensiunile panoului de placaj pe care lucrează. De altfel, de astă dată, Spania nu se mai zbuciumă în el, spre a scoate la iveală o nouă înfățișare a groazei. Evită simbolurile și se exprimă într-un limbaj tot atît de accesibil ca și al unui orator popular adresîndu-se maselor, limbaj care evocă ceea ce, în cazul lui, este aproape o

imagine din Epinal*. Pentru a picta ceea ce se petrece în Asia, se inspiră din tabloul ce semnifică pentru orice spaniol grozăvia represiunii și demnitatea victimelor: *3 mai 1808* (Împușcarea răsculaților) de Goya. Pictează în partea dreaptă a tabloului grupul compact al soldaților înarmați ce formează un singur bloc distrugător, o mașină a morții, așa cum erau soldații lui Napoleon, însă dă acestui mecanism un aspect și mai impresionant decât cel al soldaților în carne și oase. Spre a-i caracteriza pe nemiloșii exterminatori, Picasso se adâncește în trecutul spaniol, dincolo de Goya.

Soldații ce poartă puști și mitraliere pe umeri sînt îmbrăcați în ciudate armuri lipite de trupurile lor: tot astfel îi pictase El Greco pe sfîntul Mauriciu și însoțitorii lui martiri, în mod ciudat goi și ei. Numai că exterminatorii din Coreea sînt anonimi, ca toți « apărătorii ordinei » angajați într-un război modern: fețele lor sînt ascunse în dosul unor viziere medievale care le dau în același timp o alură de roboți, iar acest echivoc ce-i apropie pe Frankensteini de azi de barbaria Evului Mediu este subliniat de comandantul plutonului de execuție ce-și învîrtește pe deasupra grupului sabia trasă din teacă. Victimele execuțiilor de la 3 mai erau bărbați ce luptaseră împotriva ocupantului, cu furci și măciuci contra puștilor, bărbați conștienți de ura lor împotriva opresorilor. Victimele unui război modern sînt femeile și copiii. Picasso pictează femeile aliniate, goale, în fața roboților; o tînră femeie-floare are capul prea mare sub masa părului pentru gîtul ei subțire, două femei sînt însărcinate, una din ele cu brațele atîrnînd, cu palmele desfăcute, cu gestul acelora ce nu pot înțelege ceea ce li se întîmplă. Copiii caută ocrotire în jurul lor, în timp ce un copilăș culege flori lîngă picioarele lor. *Masacru în Coreea* este monocrom, ca și *Guernica*, însă de un gri luminos, de oțel, peste care e la mijloc un strat ușor de galben, cu puțin verde.

* Este o localitate în Franța, situată la poalele Vosgilor, renumită prin gravurile populare. Muzeul orașului cuprinde o secție consacrată gravurilor populare din Epinal și din alte centre din Franța și chiar din alte țări. Imaginile executate de meșteri populari erau gravate în lemn (sec. XIV), apoi în cupru (sec. XVIII), apoi litografiate (sec. XIX), iar temele erau religioase, istorice, mai ales militare, decorative etc. Imaginile se vindeau la tîrguri. (n.r.).

Cruzimile războiului se petrec la lumina zilei, fără nici un mister. Picasso care, ne informează Tristan Tzara, considera lucrarea numai ca o schiță, a fost mult timp după aceea obsedat de propriile lui evocări. El a continuat să deseneze și alți cavaleri în armuri, precizați în cursul explorărilor lui în domeniul trecutului. Îi desenează pe caii lor acoperiți cu zale în armurile lor meșteșugite, cu margini perlate, avînd capetele înfundate în căști fantastice, cu vizieră, săltînd în șei, însoțiți de cîte un paj, în fața ferestrei unei femei frumoase cu coafură conică înaltă. Picasso pare a încerca o plăcere stranie în a reda motivele complicate ale căştii, încheieturile armurii, harnașamentul calului. Pe măsură ce lucra, se depărta tot mai mult de sursa inspirației sale: oroarea față de roboți. Umorul ia locul emoției. El va continua să deseneze, să picteze și să graveze cavaleri și jocuri de paji. Kahnweiler crede că nu numai tabloul de la care a pornit i-a inspirat această ciudată suită de imagini: « Am impresia că și seria de ilustrații la *Ivanhoe*, ce apărea atunci în foileton în *l'Humanité*, l-a făcut să se gîndească la toate acestea ».

Cînd Kahnweiler vine să-l vadă, în luna martie, la Vallauris, îl găsește desenînd tot o litografie reprezentînd un cavaler și un paj, « foarte Pinturicchio ». A doua zi, Picasso îi arată un alt desen cu același subiect: « Da, vreau să-l fac și mai bine ». Și adaugă: « În definitiv, pentru ce lucrăm? Pentru asta. Ca să facem cît mai bine ceva ». Caută să pună în valoare amănuntele desenului. « Privește-l! Am vrut să arăt că merge. Plimbă-ți ochiul de-a lungul piciorului său stîng, apoi coboară-l de-a lungul piciorului drept: vei vedea că merge. »

Françoise obiectează că scutul nu i se pare istoricește exact, Picasso susține că este. Într-adevăr, el are o ciudată putere de reconstituire. « Françoise spune că el n-are nici o cunoștință documentată despre costumele cavalerilor, dar că ele sînt, totuși, de o exactitate uimitoare: e aici un fel de intuiție sau de memorie vizuală extraordinară. » Picasso pare a se amuza de acest schimb de păreri pe socoteala lui, și spune zîmbind: « Fiți siguri că dacă aș continua să desenez acești cavaleri medievali, aș sfîrși prin a ști cum arăta cel mai mic nasture de la izmenele lor ».

Aceste pagini arhaizante par un joc trîndav, o distracție în marginea unei tensiuni creatoare. Acest om posedat de opera lui nu merge niciodată pe drumuri lăturalnice, fără a ști — mai mult sau mai puțin limpede — unde va ajunge. Folosește, dintru început sau mai târziu, materialele cele mai neînsemnate ce i-au căzut în mînă, ideile, în aparență absurde, la care s-a oprit un moment, fie acest moment oricît de scurt. Folosirea materialelor sau a ideilor nu intervine pe urmă, ca la un avar care culege, din instinct, un nasture găsit pe jos. Picasso pare a ști dinainte în ce măsură un lucru poate să-i servească într-o zi, în ce măsură ceva este sau va fi al lui, după propria sa expresie. În reușita carierii lui, această preștiință a jucat un rol considerabil, enigmatic, ca tot ceea ce vine dintr-o regiune neexplorată a unei ființe umane. Totuși, în momentul cînd desenează acești cavaleri cu aspect de insecte monstruoase și aceste jocuri de paji lipsiți de grație, el se gîndește la o mare lucrare pe care tocmai se pregătește să o realizeze.

La Vallauris se află o capelă părăsită ce aparținuse călugărilor din Lérins. Ea servise multă vreme ca moară de făcut ulei și e încă plină de turte. Picasso e ispitit să umple cu picturi toate acele ziduri lungi ce se împreunează sub o boltă joasă.

Predestinat de propriul său temperament să pună stăpînire pe suprafețele mari, se amuză să facă dovada mijloacelor lui, a acelei siguranțe a viziunii și a mîinii, pe care le știe excepționale, și se oferă bucuros experiențelor cineaștilor. Unul dintre primii care au făcut această încercare — astăzi există vreo cincisprezece filme despre Picasso — este Paul Haesarts. Anumite părți din acea *Vizită la Picasso*, care-l înfățișează « la lucru », sînt în bună măsură asemănătoare cu o ședință de prestidigitatie. I se cere să picteze pe sticlă. I se vede pensula, muiată într-o pastă albă, alergînd de-a lungul suprafeței transparente cu o rapiditate și o siguranță ce îți iau răsufarea. Desenează un imens porumbel, a cărui naștere o urmărim cu o admirație aproape amestecată de spaimă. Desenează apoi pe geamurile vitrinelor Muzeului din Antibes o Veneră, într-o vertiginoasă înălțare pe lungile tulpini ale picioarelor, cu talia foarte subțire, cu sîinii plasați sus, cu capul prins în cascada părului. Una din imaginile sesizante ale acestui film

este aceea a mâinilor lui lipite de sticlă. I se vede palma lată brăzdată de linii atît de adînci, încît par gravate cu vîrfurile unuia cuțit. Se distinge senzualitatea muntelui lui Venus, forța degetului mare ciudat de suplu, vîrfurile celorlalte degete tremurînd de încordare. Sînt mîini care pot să îndrăznească orice și cărora le izbutește orice. Capela părăsită îl atrage, și nu numai ca un cîmp de experiență. Matisse tocmai terminase pictarea capelei Mănăstirii dominicane din Vence, unde acest maestru al luminii renunțase în mod deliberat la culoare. Dorința de emulare care i-a ținut atîta vreme pe cei doi artiști într-un elan creator nu se afirmă aici decît într-un anumit sens. Picasso e atît de legat de timpul său, încît se gîndește să dea o suită la al său *Masacru în Coreea*, să picteze infernul războiului și paradisul păcii, această adevărată religie a omenirii, mai apropiată de neliniștile oamenilor decît sînt sfinții extatici.

E nerăbdător să se apuce de lucru. « Vorbește cu oarecare teamă de bătrînețe, notează Kahnweiler, mimează un bătrîn ce se ridică de jos cu greutate: « Iată, asta e teribil! În momentul de față sîntem încă în stare să facem tot ceea ce vrem. Dar a voi și a nu mai putea, asta e îngrozitor! Trebuie să pictez *Templul păcii* acum, cît mai sînt încă în stare să mă cațăr pe schele. »

Primejdia unui conflict mondial se micșorează, îngrijorarea se împrășteie, grație acelei uzuri a simțămintelor greu de suportat și care nu pot să dureze mult. Sinuciderea colectivă a omenirii evitată — pentru un moment — rațiunile de a trăi par cu atît mai convingătoare.

Picasso pictează exuberanța verilor mediteraniene. Pictează soarele pe zidurile albe, strălucirea portocalilor, arabescurile palmierilor înălțați foarte sus spre cer. Desenează propria lui casă, modest refugiu stabil regăsit în liniște. Pictează nopțile de vară, arabescurile întrepesute ale unui *Clar de lună*. Lucrarea *Peisaj de noapte* ne introduce într-o feerie desăvîrșită. Tabloul este vîrît într-un cadru violet, ca și cum peisajul ar fi văzut prin canatul unei ferestre; fondul, reprezentînd un cer foarte albastru ce păstrează încă întreaga căldură a zilei, e spuzit de stele; verdeața capătă, chiar în umbră, un reflex metalic; în depărtare, clopotnița se pierde în mov, razele lunii se scurg în dungi argintii, o lumină

galbenă, frecată cu roșu, țîșnește, la mijloc, ca un foc de artificii.

Fanfarele sărbătorești pe care Picasso le face să răsune în peisajele lui mediteraneene ating intensitatea cea mai mare într-un *Peisaj* pictat în 1952 (colecție particulară, Paris): ziduri albe, o mică vilă roșie cu obloane verzi, o pergolă albastră stropită de aurul intens al soarelui și, pe fondul unei mări de un albastru aproape violet, o barcă își întinde pînza argintie, în timp ce pe azurul cerului se desfășoară luciri albe ca niște fanioane.

Așteptînd să înceapă marea lui lucrare, decorurile triumfătoare ale păcii, Picasso continuă să exploreze vîna sa sculpturală. Își încearcă puterile într-un gen nou, cu naturi moarte sculptate. Îi spune atunci lui Kahnweiler: « Un pahar și un pachet de țigări, iată ceva frumos, dar tot atît de greu de realizat ca și *Judecata din urmă* ». Vrea, așa cum o făcuse în ceramicile sale, să împace pictura cu sculptura, căci repictează în culori vii obiectele pe care le înșiră pe o masă: sticle, carafe, fructe. Repictează chiar statueta în bronz *Femeie citind*, cu trăsături și într-o atitudine ce sugerează «frumoasa epocă» de altădată.

Cea mai spectaculară dintre reușitele lui în fuzionarea celor două genuri rămîne *Cocorul*, în alb și negru, din 1951. Pasărea se înalță într-un echilibru admirabil pe vîrfurile picioarelor ei foarte subțiri și foarte lungi ce par acoperite de puf, și stă parcă la pîndă cu întreaga sa ființă, de la coada ridicată pînă la moț. Ai zice că merge prin atelierul artistului, călcînd prin grămada de obiecte eteroclite, și vizitatorul o urmărește cu privirea fascinată, căci dă impresia că înghite un pește care se află încă în gîtlejul ei umflat. E plină de realism și e în același timp investită cu demnitatea unei embleme heraldice. Ea reprezintă totodată triumful lui Picasso asupra materiei, căci noblețea păsării e compusă din obiecte de talcioc. Piciorul îi e făcut dintr-o furculiță lungă, coada dintr-o lopățiță, gîtul umflat dintr-o bucată de cablu, iar ciuful crestei este pur și simplu un vechi robinet de gaz. Această latură anecdotică a operei lui Picasso, care stîrnește hazul curioșilor, ar putea duce la deprecierea lui, subliniind ceea ce e solicitare întîmplătoare în creația sa, însă, de fapt, ea indică felul lui suveran de a se servi de tot ce-i cade în mînă, de a stăpîni cotidianul.

Dincolo de ecranul diferitelor lui activități, marea operă se plămădește înlăuntrul său. Pare a fi prins rădăcini la Vallauris, într-un cadru de obișnuințe neclintite, fără a mai simți cât de tiranice pot să devină ele. Iată însă că ceva zdruncină adânc această rutină, atunci când oferă găzduire, în al doilea atelier din fosta distilerie, tânărului pictor Edouard Pignon.

Pignon îl întâlnise pe Picasso cu cincisprezece ani în urmă, în împrejurări ce au rămas de neuitat pentru el. În timpul unei mari expoziții în sala Alhambra, se iscase o vie dispută între Pignon, care cerea să li se acorde un spațiu mai larg tinerilor lui confrăți, și Fernand Léger, care voia să pună în valoare îndeosebi lucrările importante, cele ale lui Matisse și ale lui Picasso, de pildă. Picasso intervine în discuție. Din instinct, el ia partea celor ale căror opere urmau să fie lăsate în umbră. «Mie îmi place când cineva urlă și pocnește; da, îmi place mult... Și nu voi îngădui să li se facă tinerilor de azi ceea ce ni s-a făcut nouă atunci când aveam vârsta lor...» Într-un moment când izolarea pare a-l apăsa, când nu vine decât rareori la Paris, îl invită pe Edouard Pignon cu soția să ducă alături de el «o viață de pictor», cum spune el. Este, fără îndoială, în această invitație o curiozitate pentru ceea ce-i frământa atunci pe tineri, dar este probabil și o nevoie de a se cheltui pe sine, de a-și exercita verva proprie.

Oferta făcută, și acceptată, Picasso o regretă însă numai decît și așteaptă cu teamă sosirea oaspeților.

Prieten al poezilor și scriitorilor, Picasso n-a cunoscut niciodată o adevărată intimitate cu un pictor. Diferența de vîrstă dintre el și Pignon putea să ducă la raporturi ca de la maestru la discipol — discipolul pe care nu l-a avut niciodată și nici nu l va avea vreodată. Femeile care i-au fost apropiate, și care pictau și ele, aveau să fie strivite de tirania viziunii lui, dar Dora Maar se redresase repede, urmînd drumul unei creații personale în portretele ei surprinzătoare, în intensitatea din ce în ce mai vibrantă a peisajelor sale. Françoise Gilot căuta și ea în acea vreme propria sa fizionomie, cu o îndîrjire tot mai mare, pe măsură ce simțea că influența lui Picasso se strîngea în jurul ei ca o menghină.

Vlaminck a răbufnit într-o zi: «Picasso a înăbușit spiritul creator în mai multe generații de pictori».

Pignon însă, fost miner în nordul Franței, primise ca moștenire acea dârzenie a oamenilor legați de o muncă grea, pe care nimic nu-i abate din fața primejdiilor meseriei lor. El este dintre aceia care au rădăcini puternice în solul lor, încât chiar de s-ar cutremura pământul, ei rămân neclintiți în certitudinile proprii. Credința pe care o va fi moștenit — în felul oamenilor simpli — a devenit la el o credință în artă, o religie a respectului pentru legile creației. O sănătate robustă, un echilibru funciar l-au ajutat, de-a lungul unei tinereți de mizerie și de lupte cu greutățile vieții, să-și urmeze vocația, fără a umbri cu nimic lumina acestei credințe.

Un instinct înăscut, ca și experiențele existenței lui — și mai ales cele ale succesului său — îl ajutau pe Picasso să-i despoaie foarte repede pe oameni de toate aparențele, să descopere adevărata lor substanță. În cazul tînărului acesta uriaș și roșcat, cu fața regulată, ce pare dăltuită dintr-o piatră roz, cu sprîncenele stufoase și blonde, unite într-o singură dungă deasupra privirii foarte vie, Picasso cade ca peste o rocă de granit, cu acea sinceritate a raporturilor de la om la om ce constituie singura garanție valabilă pentru el. Pignon, la rîndul lui, croit dintr-o bucată, nu simte nici o teamă în fața unui contact atît de zdrobitor. « Eduard e un tanc », spune despre el soția lui, rîzînd.

lau masa în atelierul din vila Fournas de la Vallauris. O imensă pancartă e agățată în bucătăria provenșală, ce domină cu cîteva trepte atelierul: « Picasso mănîncă la Picasso ». Un pictor spaniol, Manolo Ortiz, prieten al artistului, intonează melodii pe teme de flamenco. Prezența lui Picasso iradiază o veselie care nu e nu ai o voioșie de suprafață, ci țîșnirea unui izvor viu și adînc; toți cei care au avut prilejul să se desfete împreună cu el n-au uitat niciodată asta.

La începutul fiecărei după-amieze, Picasso iese din casă, întinde pe iarba din grădină pînzele la care a lucrat în ajun și le discută cu tinerii lui prieteni. « Această grădină, scrie Pignon, noi o numeam pășunea măgarilor! (Picasso zicea că iarba e prea mare, atunci el lăsa să intre acolo niște măgăruți care o mîncară toată, dar lăsară în locul ei un . . . ferment care, anul următor, înzestră pajiștea cu o infinitate de părălute ce dădeau curții, pînă în luna octombrie, aspectul unei primăveri eterne.) »

Despre aceste discuții pe iarbă verde, în fața pînzelor, Pignon își va aduce aminte mereu. « În fiecare vară, Vallauris ni se urca la cap, ca o minunată licoare de muncă și reflecții ce ne ajungea pentru un an întreg. »

Printre pînzele pictate de Picasso în această vară din 1952 se află două *Portrete ale Hélènei Pignon*. A pus-o să-i pozeze într-o zi, în pofida unui panarițiu de la un deget, ce-o silea să-și țină mîna în sus, bandajată. Tînăra femeie este, sub numele de Hélène Parmelin, o scriitoare de cel mai autentic talent, la care o mare stăpînire a meșteșugului se îmbină cu prospețimea viziunii și cu un simț ascuțit al umorului; la ea, Picasso reține mai ales aspectul « forță a naturii ». O pictează ghemuită sub ea, ca o pisică ce toarce — și fața ei albă, triumphiulară, cu privirea piezișă, are, într-adevăr, ceva dintr-o pisică ce stă la pîndă. Mica față e cuprinsă într-o claie pătrată de păr blond, în unde de culoarea grîului copt, strînse într-o linie groasă neagră, și detașîndu-se violent pe un fond verde, în cascade grele — trăsături puternice care evocă moștenirea singelui slav. În acest portret, unde înălțarea corpului e conturată de curbe negre ca firele de plumb ale unui vitraliu, o compoziție foarte savantă duce la coafura pătrată și la violența strălucirii părului răsfrîntă pe frunte.

Picasso o mai pictează o dată, destul de ciudat; pe pînză pare că se dă o luptă între forțele elementare și preocupările intelectuale. Ea este așezată pe un covor roșu, cu gamba pietroasă, cu picioarele mari, goale, întinse înainte, cu rotunzimile corpului cuprinse în chenarul brațelor. Silueta ghemuită conduce spre imensa cascadă pătrată a părului, tratat în duble arabescuri viu reliefate pe frunte, ca niște limbi de foc sau mai degrabă ca niște fire de trestie de o vitalitate rebelă și pîrîitoare. Din această încrengătură de un galben roșcat apare o față triumphiulară, albăstrie, cu un aer îngîndurat, cu fruntea încrețită într-un efort, cu sprîncenele încrunțate, cu pleoapele inferioare grele, cu privirea atentă și aproape alarmată; ca încheiere, un zîmbet ușor trage gura într-o parte, ca și cum s-ar închide peste un cuvînt răutăcios . . . Rareori Picasso a pictat cu atîta minuțiozitate trecerea, nu a sentimentelor ci a gîndurilor, pe o față omenească, rareori a înzestrat o femeie cu atîta

complexitate, dându-i totodată o feminitate atît de afirmativă.

Prezența celor doi tineri se infiltrează fără zdruncinări în viața cotidiană a lui Picasso. Pignon pictează ca și cum s-ar afla pe o insulă pustie. Într-o zi, el lipsește de acasă. Picasso se furișează în atelierul lui. Pignon lucra atunci la niște maternități de dimensiuni mari, în cărbune. Erau trupuri grele de femei, construite ca niște piese de zidărie, femei care au născut de multe ori, lungite sau aplecate deasupra copilului, Pignon încearcă să prindă legătura afectivă și legătura formală cea mai strînsă dintre ele și bucata de carne compactă a unei ființe noi. Și încearcă asta într-un fel al său, ce face ca desenele lui să semene cu strădaniile cioplitorilor în piatră, ale acelor meșteșugari veniți de departe, care au sculptat basoreliefurile catedralelor. Picasso înțelege numaidecît problema care-l frămînta pe tînărul lui prieten. Și întrevede pe loc soluția, o soluție a lui proprie. O coală mare albă e așezată pe șevalet pentru o nouă încercare, iar cărbunele îi este la îndemînă. Picasso desenează o maternitate, așa cum voia s-o exprime Pignon. Mama acoperă cu tot trupul ei copilul. Grumazul îi este încovoiat a durere, ca și cum s-ar feri de o primejdie, legătura formală e astfel realizată, strîns, corpul ei nu formează decît o singură curgere răsucită în jurul copilului. Se făcuse tîrziu. Picasso e singur în acest atelier plin de picturi și de desene ale altuia. Ceea ce vede în jurul lui poartă pecetea unui simț carnal de caracter nordic, de sevă flamandă. Se știe impermeabil la influențe, dar desenul schițat în acel moment pare, totuși, într-o opoziție mai mult sau mai puțin voită cu ceea ce-l înconjoară. Tînăra mamă desenată de Picasso, cu accentul circumflex al sprîncenelor contractate dureros, este esențialmente spaniolă, în mod ciudat mai apropiată de originile lui proprii decît tot ceea ce pictase sau desenase în cursul ultimilor ani. Unul din misterele creației a rămas închis între zidurile acestui atelier din Vallauris.

«Am închis ușa după mine și am plecat fără să spun nimic, povestește Picasso. A doua zi, Pignon s-a întors acasă. A văzut, uluit, foaia de pe șevalet. Nu mai înțelegea nimic. Dar n-am făcut eu asta! exclamă el.» Picasso rîde. Se prefăce tot atît de surprins ca și tînărul

său prieten, tot atât de nedumerit. În ochii lui sclipește lumina hîtră a unui școlar care i-a jucat o festă unui coleg de aceeași vîrstă. În această maternitate extraordinar de emoționantă, el nu mai vede decît efectul surprizei, al păcălelii care i-a reușit. Hazul lui enorm e lipsit de orice notă de orgoliu, de orice conștiință a superiorității. La sfîrșitul lui aprilie 1952, Picasso se izolează în obsesia creației operei sale. Frămîntă în mintea sa dubla temă a războiului și a păcii, pînă la mijlocul lui septembrie. Știe, totuși, cum o va trata, ca un romancier care știe forma de expresie a viitorului său roman, ba chiar se și gîndește la schimbări de stil înainte încă de a fi sfîrșit să bată urzeala. Uplete carnete întregi cu schițe rapide, cu idei, și nu cu studii migălos elaborate, ca acelea care au precedat *Guernica*. În graba lui, se servește pînă și de un caiet cu pătrățele destinat exercițiilor de aritmetică ale lui Claude.

Cu toată nerăbdarea sa, face totuși nu mai puțin decît o sută șaptezeci și cinci de schițe și crochiuri. Vrea o povestire, ca să spunem așa, goală, care să nu se împotmolească în detalii cîșar putea să îngreuneze, să încetinească recitarea. Caută să degajeze o idee-forță, să o traducă nu printr-o introducere lentă de imagini, ci, aproape în contradicție cu legile plastice, prin sugestii; vrea să alcătuiască un fel de stenogramă a ceea ce inventează pe loc pentru uzul propriu. Rezultatul va fi o întoarcere spre obsesiile omului primitiv și simbolurile spaimelor lui, și totodată o plonjare în neliniștea timpului nostru, exprimată prin semne inedite.

Goya e totdeauna prezent în el, așa cum peisajul copilăriei rămîne întipărit în sufletul celor care și-au părăsit plaiurile natale, și primul simbol al războiului cîș răsare în fața ochilor este o bufniță cocoțată pe trupul unui om. Dintr-o cutie a Pandorei, pe care omul ce încarnează războiul o ține în mîinile lui, toate nenorocirile se revarsă asupra unei grămezi de cranii aruncate unul peste altul. Un bărbat cu sabia scoasă înaintează spre a doborî monstrul, dar, în chip de replică la oroare, un cerc de fete tinere se învîrtește în jurul unui copac, ca într-o petrecere țărănească. Omul-bufniță devine un satir cu mici coarne răsucite, cu pîntecul încrețit, înrudindu-se în același timp cu roboții. Pe parcursul

impus la început, spune Picasso, este unul din acele dricuri deșălate și hodorogite ce se văd trecînd pe străzile micilor urbe. » Carul războiului capătă astfel la Picasso aspectul unui nenorocit dric provincial. Caii, acoperiți cu valtrapuri, își arată dinții într-un rînjat sinistru, și copitele lor lovesc pavajul, grele ca niște maiuri. Moartea, cu teribila ei deviză: « *Nada*. Nimic », revine în schițele scheletelor. Alături de caii din care războiul a făcut complicitii lui, un cal înaripat simbolizează cele mai curate aspirații ale omenirii. Franco, după cum știm, se luptase cu el în *Visurile și minciunile lui*. Acest cal înaripat plutește într-o barcă. E atît de blînd, că o columbă și o bufniță, lipite una lîngă alta, se așază pe capul lui frumos.

La un moment dat, ca și cum și-ar fi amintit de schimnicii musulmani, de cortegiul regilor magi, Picasso înlocuiește calul dricului cu o cămilă, și aceasta cu grele valtrapuri pe ea. Și alte motive îi mai apar între timp, dar repede înlăturate — un car blindat în formă de om, case ce se năruie ca un joc de cuburi, un cap de Athenă smuls de la o statuie antică. Tot ceea ce altă dată semnifica pentru Picasso lipsa de libertate, revine la suprafață: o colivie de păsări, un borcan cu peștișori.

În timpul acestei munci de pregătire, capela este curățată; se scot din ea tone de turte; presa morii, fiind prea grea, a rămas la intrare. Se construiește o scară cu rampă în spirală, spre a-i da putința lui Picasso să facă legăturile necesare pe plăcile de izorel fixate pe curbura bolții. El, care se teme de bătrînețe, se cațără pe trepte cu sprinteneala unei feline.

Cînd începe să transpună pe marile plăci viziunile ce-l obsedează, lucrează de parcă n-ar fi făcut niciodată studii pregătitoare. *Războiul și Pacea* par a se fi născut dintr-o improvizație.

Ele și sînt, în bună parte, improvizate. Picasso îi explică lui Claude Roy de ce este obligat să inventeze pe loc. « În pictura modernă fiecare tușă a devenit o operație de precizie, face parte dintr-o muncă de ceasornicar. Pictezi barba unui personaj. E roșcată, și acest roșcat te silește să pui fiecare amănunt la locul lui în ansamblu, să repictezi, ca într-o reacție în lanț, tot ce este în jur. Eu am vrut să evit asta, să pictez așa cum cineva scrie cu iuțea gîndirii, în ritmul imaginației. » Și adaugă, 434

ca spre a preciza și mai bine această urgență a unui stil nou: « Dacă m-aș fi născut chinez, n-aș fi pictor, ci scriitor. Mi-aș scrie tablourile ».

Chipul războiului, așa cum îl *scrie* el, este cel al unui faun schematizat, care poartă în cârcă un coș încărcat cu cranii. De pe sabia lui picură sângele, din cutia Pandorei lui atârnă afară viermi, scorpioni și scolopendre. Carul funebru înaintează tras de trei cai. Spiritul amenințat cu moartea, pe care Picasso l-a reprezentat în schițele lui prin capul de Atenă smuls de la o statuie, este tradus aici printr-un simbol mai apropiat de noi: o carte mare ce arde sub copitele calului. Dintr-o groapă neagră, săpată în pământul însîngerat, se ridică, fosforescente, mâini descărnate, mâini acuzatoare, sau mâini blestemate, pe care le-a vomitat infernul.

Partea cea mai impresionantă a tabloului este în întregime improvizată; ea a fost « scrisă » în ultimul moment. Drept cortegiu la carul funebru, Picasso a desenat niște siluete agitate — puteri ale întunericului sau demoni înarmați cu securi, sulite și cuțite. Ele par proiectate pe un zid de nori de personaje reale, desenate în umbre chinezești de o lumină tremurătoare ce le accentuează aspectul îngrozitor. Faunul de pe car și armata de umbre iau cu asalt un munte de om, care se apără cu un scut, și la care columba înlocuiește un cap de meduză. Omul-monument simbolizează pacea înarmată, spice dese au crescut la picioarele lui, dar el reprezintă totodată, așa cum arată balanța pe care o ține în mână, pacea în justiție și echitate.

« Imnul păcii », care răspunde sinistrei defilări a « războiului » se desfășoară, ca și *Bucuria de a trăi*, într-un balet; un faun, așezat pe un melc în marginea stîngă a tabloului, dă tonul prin fluierul său. În centrul compoziției, un mare cal înaripat, condus de un copil printr-o ceață albastră, pare prins și el în ritmul dansului frenetic executat de două femei cu trupuri contorsionate, văzute simultan din toate părțile. În această farandolă de demoni înaripați se mai află un alt copil, o bufniță așezată pe creștetul lui, o clepsidră ce plutește în aer, o colivie de păsări plină cu pești, un enorm borcan cu apă în care se zbat niște păsări. În dreapta, sub semnul ce indică un pom cu fructe luminoase, așa cum Picasso

prin trăsăturile a trei personaje: unul pune o tingire pe cărbunii aprinși, al doilea desenează și o tânără femeie ce-și alăptează copilul. Umorul lui Picasso îl face să noteze acest amănunt, fără îndoială observat de multe ori: mama care dă sânul copilului se apleacă peste el spre a citi, cu mare atenție, o carte deschisă în fața ei.

Deasupra horei personajelor, pe un cer roz, strălucește, în mijlocul unui diamant galben, șlefuit, un soare în culorile prisme din care se desfac raze sub formă de crenguțe.

Cele două enorme panouri, de peste 10 metri lungime pe 4,70 metri înălțime, expuse pentru prima dată la marea retrospectivă a lui Picasso, organizată la Milano spre sfârșitul lui 1953, au dezamăgit, întocmai ca și *Masacru în Coreea*, un public ce se aștepta să vadă o repetare a *Guernicăi*. Se părea că i se impută lui Picasso de a fi prea inteligibil, de a folosi simboluri obișnuite, chiar transpunându-le în limbajul lui formal, mai ales în *Războiul și Pacea*. Picasso se aștepta oarecum la această neînțelegere. În timp ce lucra la imensele panouri, el se închidea în atelier, nelăsând pe nimeni să intre înăuntru, nici chiar pe Françoise Gilot. Doar marele diamant galben al soarelui păcii putea fi zărit prin ferestre, atunci când Picasso petrecea nopți întregi pictînd, absorbit, devorat de febra lui creatoare.

La Milano, publicul, derutat, părea a-i reproșa în ultimă instanță lui Picasso de a nu fi destul de Picasso. Expozițiile, pletora de cărți scrise despre el, nenumăratele reproduceri ale lucrărilor lui, obișnuiseră, deprinseseră marele public cu aspectele cele mai ermetice ale artei lui, cu deformările cele mai îndrăznețe. Dar acolo unde el părea cel mai ușor de înțeles, pe înțelesul tuturor, spectatorii se loveau de interpretarea sa personală a formelor, de contururi schematizate, de prezentarea simultană a corpurilor în mișcare prin aplatari mari puternic colorate, a căror lumină crudă accentua stridența. De fapt, urmînd această concepție a picturii moderne privită ca o muncă de ceasornicar, unde totul se leagă și se îmbină, *Războiul și Pacea*, atît din punctul de vedere al formei, cît și al coloritului, se conforma locului căruia compoziția îi era destinată: zidurile și bolta micii capele întunecoase.

Templul Păcii, pe care-l visase Picasso, a rămas însă neterminat. Voise să-l completeze printr-un vast panou pe peretele din fund și să încheie, ca să spunem așa, prin aceasta povestirea sa. Primirea făcută de public la descurajat și probabil i-a tăiat elanul. Niciodată vulnerabila sensibilitate a aceluia căruia toți prietenii lui îi atribuiau un imens orgoliu n-a fost măsurată în toată amploarea ei. *Templul* rămânând neterminat, Picasso într-un impuls de proastă dispoziție, a interzis accesul în el; o draperie neagră ar fi însă de ajuns ca să acopere porțiunea zidului alb, și să arate publicului, care nu știe nimic despre intențiile ambițioase ale lui Picasso, ceea ce formează, și așa, un tot: zugrăvirea spaimelor ancestrale ale omului și speranțele sale, cărora acest lăcaș de reculegere le dă un accent particular.

Din același an cu *Războiul și Pacea* datează câteva portrete ale copiilor lui; Picasso se complace să le multiplice. Mai ales pe Paloma o pune să străbată același pelerinaj de-a lungul diverselor perioade ale artei lui la care le supunea pe femeile iubite. Fetița doarme, goală, în pătucul ei de lemn, adâncită cu totul în somnul animărilor și al copiilor, iar această adâncire în somn artistul o traduce prin forma vechilor lui figuri ca niște prore de corabie.

Paloma în albastru, cu un nas înădit din două profiluri în mijlocul unei fețe bucălate, unde toate celelalte trăsături au rămas la locul lor, seamănă în chip ciudat cu *Băiatul cu porumbei* din 1943, acel vis anticipat de paternitate. Paloma cu beretă ecosez e pusă, dacă se poate spune, în lumină, în noua manieră a lui Picasso, unde arabescurile, duble sau în relief, desenează formele prin trăsăturile lor paralele.

Aceleași arabescuri duble, în gri-albastru sau în alb pe un fond gri, evocă figurile femeilor ce par construite din tuburi de cauciuc (Galeria Leiris, Paris). Ele îi servesc apoi să circumscrie naturi moarte, unde figurează o țeastă de capră, o sticlă, o lumânare, și ele aproape monocrome. Dar coloritul violent, aplaturile puternic decupate, frînte în unghiuri drepte, dunga neagră, « scriitura » din *Războiul și Pacea*, biruie monocromia și dublul arabesc. În această manieră sacadată sînt pictate multiplele portrete de *Cititoare* din 1953, apropiate de imaginea femeii alăptînd un copil, din *Pacea*.

Françoise este aplecată toată deasupra cărții mari pe care o citește. Spatele ei nu mai e decît o piramidă trunchiată, de unde cad ceafa și capul greu, ca trase de o forță de absorbție, pe care Picasso le variază mereu în *Lectură*, cu un profil ascuțit și cu un segment de față adăugată, sau în *Lectură pe fond roșu*, unde vederea simultană a figurii arată în ce măsură tînăra femeie e sustrasă de preocuparea ei de la tot ce-o înconjoară. Un fel de ciudă a lui Picasso se exprimă — mai mult sau mai puțin conștient — în aceste tablouri, ciudă împotriva acelei atenții exclusive, a acelui interes concentrat în altă parte, a unei prezențe care se sustrage. El o pictează pe tînăra femeie întinsă pe burtă pe un divan, cu capul sprijinit în mînă, absorbită de cartea ei în așa măsură că nu mai aruncă nici o privire spre copiii care se joacă pe covor.

Picasso pictează *Femeie cu cîine pe fond albastru*, o femeie robustă, ale cărei mîini măciuci au înhățat un bulldog pe care ea îl ține răsturnat pe spate, a cărei ceafă este foarte aplecată, al cărei profil pur se întrece cu botul feroce al animalului. Picasso reia acest subiect, ca fascinat de aceste hîrjoneli. *Femeia cu cîine* are, după grafia pe care artistul o adoptă acum, o figură alcătuită dintr-un profil și dintr-un segment al feței, văzută în racursi; ochii ei au aceeași strălucire în trăsături înstelate, dar bărbia, exagerat de puternică, nu este lipsită de o oarecare înrudire cu falca animalului, iar gura mică se închide parcă peste niște dinți strînși. Picioarele cîinelui care se zbate și mîinile femeii ce-l ținutiesc la pămînt par că se amestecă, agitate de aceeași violență animală pe care culorile stridente, contrastante, o accentuează și mai mult.

Aceste jocuri cărora Picasso le accentuează sălbăticia, sînt departe de palida și potolita femeie-floare. În ultimii zece ani, tînăra femeie ce trăiește alături de el s-a schimbat mult. Picasso însă nu-și prea dă seama de asta, deoarece el a rămas același, absorbit de problemele lui de creație, condus de tirania obișnuințelor lui. « Timpul nu s-a scurs în același fel pentru noi amîndoi », a spus mai tîrziu Françoise Gilot. Viața unei femei e în floare între douăzeci și treizeci de ani, mai ales cînd ea se dezvoltă în sera caldă a pasiunii. Iar această pasiune avea să se uzeze, în mod fatal, prin frecuşurile cotidiene.

Începuse prea strălucit, ca să se poată îndrepta către o fericire pașnică. Într-o bună zi, Françoise părăsește Vallauris, luînd cu sine și cei doi copii.

Singurătatea se abate din nou și dintr-o dată asupra bărbatului care n-a putut trăi niciodată singur și care simte cumplit lipsa celor plecați. Singurătatea e pentru el, ca pentru toți oamenii celebri, mai grea decît a existențelor anonime, căci trebuie să se însoțească mereu cu apărarea împotriva intrușilor și scormonitorilor dornici de scandaluri. Iar începutul iernii face dezolant peisajul din jurul lui. Picasso continuă să lucreze, ca și cum ar vrea să nege că i s-ar putea întîmpla ceva care să-i știrbească plenitudinea creatoare. Continuă munca de ceramist. Din luna decembrie datează farfuriile negre, ovale sau rotunde, cu o casă pictată pe fund, albe sau verzui, cu un chenar de stele mov ce sugerează un liniștit clar de lună.

Apoi, spre sfîrșitul lui noiembrie — la 28, exact — începe să deseneze, și s-ar spune că acum gîndirea lui vagabondează. Desenează cu tot ce-i cade în mînă, cărbune, creioane colorate, tuș. Folosește din ce în ce mai des laviul. Urzeala a ceea ce devine o povestire, se precizează. Se închide, se baricadează în atelier, singur cu ceea ce constituie o nouă formă de expresie, o suită de imagini ce tîrăsc după ele amintiri, amărăciuni, reminiscențe ale lucrurilor văzute, ecouri artistice sau literare, obsesiile unui bărbat lipsit de o prezență feminină. Lucrează într-o stare pe care Malraux a numit-o o dată de autointoxicare. Ritmul muncii lui se accelerează. În luna decembrie, face uneori cîte opt desene pe zi. În prima săptămînă din ianuarie, va ajunge la optsprezece desene pe zi, reducînd apoi ritmul, spre sfîrșitul lunii, la zece, făcute cu creioane colorate. O sută optzeci de desene vor apărea în 1954 într-un număr special din *Verve* cu indicația: 28 noiembrie 1953 — 3 februarie 1954. Ele nu vor fi, totuși, decît una din reflectările preocupărilor lui de atunci, căci, spune Aragon: « Dacă timp de mai bine de două luni, Picasso a fost, cum se pretinde, stăpînit de un gînd unic, nu o sută optzeci de desene trebuie să fi rezultat din asta, ci, după cum îl cunoaștem, între o mie și două mii ». Unii au vrut să vadă în această suită un fel de jurnal, de pagini autobiografice, asemănătoare cu *Inima mea*

despuiată a lui Baudelaire. Dar starea de spirit în care lucrează Picasso ne duce cu gândul mai degrabă la Goya, când acesta compunea *Capriciile* și amesteca propriile lui pasiuni cu satira socială și cu romanul picaresc. Picasso s-a gândit el însuși la această asemănare, introducând în desenele lui, în mod deliberat, împrumuturi din *Capricii*.

Suita se grupează în jurul unei teme centrale pe care el a evocato în mai multe reluări: raporturile unui creator, pictor sau sculptor, cu modelul său. În *Suita Vollard*, din anii 1933—1934, ajunsese să transpună curbele armonioase ale unui corp feminin cu o perfecțiune rar egalată. În *suita* din 1953—1954, corpurile femeilor sînt de o frumusețe cu nimic mai prejos, dar linia care le evocă este cu totul alta, și această diferență nu se datorează numai unei schimbări de tehnică, prin folosirea unei cerneli fluide, tehnică ce pare a fi fost aleasă spre a exprima cît mai bine cu putință o sensibilitate foarte vie. Acea trăsătură nervoasă, apăsată sau ușoară, ce se schimbă ca scrisul sub impulsul emoției, dă trupului feminin o vibrație cu care nici unul din desenele lui precedente nu s'înzestraseră. În locul femeilor placide ce par a încerca ele însele o plăcere în a-și desfășura frumoasele lor corpuri spre a încarna nimfe sau zeițe, femei cu carnea satisfăcută, Picasso desenează nuduri pe atît de tulburi pe cît sînt de tulburate, și care nu încetează de a cerși dorința. Raporturile dintre pictor și modelul său furnizează totdeauna canavaua principală a povestirii, dar tema care leagă realmente — ca un fir conducător — imaginile disparate ale povestirii este aceea, variată la infinit, a neputinței de a crea. Un pictor cu barbă romantică, înfundat într-un fotoliu, își contemplă chinuit șevaletul, în timp ce alături de el modelul nud duce un deget la buze, ca și cum ar vrea să-și înăbușe orice observație. Sau, un pictor monden, cu obraji plini, cu ochelari mari, mînuind penelul cu un gest manierat, pare a face abstracție de frumosul model așezat în fața lui. Apoi un pictor academist în frac sau un tînăr famelic și îngîndurat, ori altul, cu mutră de idiot, cu nasul cîrn, care a tradus pe pînza lui, în linii abstracte, trupul magnific și provocator al femeii ghemuite, pentru plăcerea unui amator gras și chel. Cea mai frecventă dintre aceste scene de comedie care devine tragică este aceea care înfățișează

un bătrîn tremurînd, insensibil la corpul frumos pe care vrea să-l fixeze pe pînză, și de care, modelul își bate joc, cu o inocență prefăcută; bătrînul, posomorît, are o barbă scurtă și zbîrlită sau lungă și distinsă. Sau, în sfîrșit, un bătrîn adus mult din spate, așa de bătrîn încît cu greu îți vine să crezi că cineva ar putea îmbătrîni atît de tare, care înfășoară cu privirea, sever, o splendidă fată goală.

Imaginea insensibilității sau a neputinței este redată printr-un bătrîn pictor, distins, fumînd dintr-o pipă lungă, căruia îi pozează o ispititoare fecioară, tip 1900, ce n-are pe ea decît ciorapii și o pălărie, și e așezată în așa fel că își acoperă doar pe jumătate sexul umbrit. Menade goale au invadat atelierul, înlănțuite într-un dans desfrînat, cu mici sîni ridicați, mișcînd din șolduri după sunetul unui fluier la care cîntă un faun așezat pe vine, gras și bărbos. Dar bătrînul pictor nu dă nici o atenție la ceea ce se petrece în jurul lui.

Pictorul bătrîn e înlocuit uneori de o femeie trecută, bărbătoasă, cu sîinii căzuți, cu pîntecul mare, stînd în fața modelului ei culcat, lasciv și totodată dezgustat. În alt desen o maimuță mică, foarte bătrînă, apucă paleta spre a picta o fată extrem de tînără, goală, avînd doar o pălărie și un colier, și care face o grimasă de suprem dispreț.

Femei tinere ațîță dorința, cu o impudoare rară la Picasso, în *Femeie tînără și Cupidon mîscat*, temă pe care îi place s-o varieze. Fiecare rotunzime a acestui trup de femeie ghemuit, răsucindu-se în jurul lui, fiecare linie fluidă sau apăsată pe care o trage Picasso pare să gîfîie de voluptate, dar această ademenire, această excitare rămîne fără ecou. Cunoscătorii au intrat în atelierul pictoriței bărbătoase sau în al idiotului cu barbă, unde modelul este întins pe un divan, cu picioarele încrucișate. Ei examinează liniile abstracte ale tabloului, cu nasul aproape lipit de pînză, un amator se tîrăște chiar pe jos, în patru labe, spre a vedea mai deaproape încurcătura de linii incomprehensibile, dar toți sînt cu spatele întors către modelul care, cu picioarele în sus, ia poze din ce în ce mai lascive.

Toate reminiscențele lui Picasso capătă același accent de erotism exasperat. *Suita* cuprinde de asemeni vechi personaje cunoscute, mășcarici, fauni, paji. «Toată

lumea e acolo», a spus Picasso. Însă tragicomedia indiferenței se joacă în însăși această ambianță familiară artistului.

Cînd, spre sfîrșitul seriei, Picasso trece la folosirea creioanelor colorate, nota de veselie nu scutește cu nimic tema de un dezacord tragic. În ultimele pagini, artistul nu se mai oprește la redarea neputinței de a crea pentru a scoate în evidență acest dureros aspect al vieții: deosebirea dintre vîrste. În *Bătrîn și fată*, desen făcut cu creioane de două culori de verde diferite, de brunuri și de roșuri, apare un bătrîn chel, cu trupul gol și flasc, cu pîntecul încrețit, cu o coleretă zbîrlită, cu privirea ascunsă sub sprîncenele stufoase. În fața lui stă ghemuită o foarte tînără fată, impasibilă, cu trupul gol conturat cu extremă puritate.

Dar în momentul cînd Picasso subliniază cu atîta virtuositate tema centrală a *Suitei* lui, el este pe deplin potolit, linia nu mai vibrează, nu se mai aprinde de dorință la evocarea frumoaselor trupuri de femei. După laviurile nervoase, sacadate, creioanele colorate sînt din nou la fel de apropiate de Ingres, precum erau desenele și gravurile din perioada antică. În *Suită* s'a scurs toată cenușa amărăciunilor lui, a decepțiilor lui de bărbat, a chinurilor lui de creator.

Cînd se întoarce la litografie, revine la teme familiare, cum este aceea a dansului, în *Repetiție*, aceea a mășcarilor, a saltimbancilor, a curselor de tauri, în care regăsește toată Spania nostalgiilor lui. Toți figuranții credincioși ai imaginației lui și-au dat întîlnire aici, femeia bătrînă, toreadorul în costumul lui somptuos, fetița, ca emblemă a încrederii, asistă la dansul unei frumoase fete goale care întărită cu săgețile un taur. Dar acest taur nu e decît o mască învîrtită de un bărbat viguros, îngenunchiat în fața tinerei dansatoare. Este Minotaurul, care apare, cu masca în mîină, cu întreaga lui putere regăsită.

Picasso urmează el însuși, într-o zi, sfatul pe care avea obiceiul de a-l da prietenilor săi: se duce la Collioure și la Perpignan să se amuze la corride, amestecîndu-se în mulțimea zgomotoasă de admiratori și admiratoare. Regăsește repede gustul vieții, flacăra pasiunii cei înzecește forțele inventive. Pentru a împodobi gîtul unei femei frumoase, inventează un colier de aur, podoaabă

curioasă, caracteristică artei lui și care exprimă multă delicatețe și în același timp o forță aproape barbară. Lănțișorul e făcut din verigi fine și din bastonașe semă-nînd cu niște oscioare, iar pe plăcuța de la mijloc, rotundă și cu margini neregulate, ca ale unei monezi vechi, e desenat un taur; pe alte plăcuțe sînt gravate capete de tauri sau de berbeci: ofrandă pentru zeița vreunui trib primitiv, plasată mai mult sau mai puțin conștient într-un trecut foarte îndepărtat.

Întorcîndu-se la Vallauris, Picasso își reia cu îndîrjire munca, de parcă ar vrea să dovedească pînă la ce punct mijloacele lui creatoare au rămas intacte.

Interesul i-a fost trezit de o tînră subțirică și blondă, de o grație insulară atît de pronunțată încît i se spune la Vallauris « Englezoaica », și Picasso o supune pe Sylvette David pelerinajului de rigoare prin care își plimbă modelele lui feminine. Punctul de plecare este o pictură aproape realistă. Torsul nud, cu buclele strînse ale părului, cu ochii transparenți, cu mica gură neprihănită, evocă femeile lui Domenico Veneziano. Rafinamentului formelor îi corespunde rafinamentul coloritului, de un gri monocrom ce are calitatea smalțului.

Dar Sylvette David apare decupată și în planuri dreptunghiulare sau în segmente, în romburi albe și albastre, cu părul legat în coadă de cal, revărsîndu-se într-un blond albicios. Ea țîșnește văzută simultan din toate părțile, ca și cum figura privită din față ar fi o proiectare a profilului ei pierdut; e construită din piese innădite, gîtul lung i se accentuează, foarte lung, și pare a avea muchii ascuțite și tăioase, ca și cum ar fi făcut din tinichea. Monștrii țîșnesc, în frăgezimea ei blondă, figura i se termină brusc, de parcă ar avea botniță, ea este un coșmar menit să obsedeze penumbra din care s-a ivit. Dar blonda Sylvette n-a fost decît o trecătoare. Din luna iunie 1954 datează portretul unei tinere femei ghemuite, îmbrăcată într-o rochie cu dungi galbene, cu picioarele încălțate în sandale, bine înfipte în pămînt, cu brațele încercuind genunchii. Un gît pătrat, extrem de lung, susține foarte sus un cap dintr-o trăsătură neagră, cu nasul drept, cu gura mică strînsă, cu bărbia blîndă. Fața, prezentată aproape din profil, e dominată de enorma tăietură a ochilor, sub trăsătura sprîncenelor joase, în accent circonflex. Această siluetă ghemuită

este, totuși, portretul foarte asemănător al unei tinere femei brune, cu pielea lăptoasă, dar atitudinea ei, gâtul lung, coafura pătrată, marele plan din fund, albastrul cerului, pardoseala roșie, piramida de umbră neagră tind să formeze o compoziție monumentală. Portretul o înfățișează pe Jacqueline Roque. Fără să se știe iubită, ea a pătruns în viața și opera lui Picasso, și a pătruns sub trăsăturile unui sfinx modern, într-o atitudine calmă încă, dar larga așteptare a privirii ei pare a pîndi ivirea unui destin excepțional.



XVII. ÎNTÎLNIREA STATUILOR

1954—1956

În octombrie 1954, Picasso revine la Paris, fără ca nimeni să știe dacă s-a întors pentru o săptămână, pentru trei luni sau pentru totdeauna. Deplasările lui au ceva de ordinul definitivului, dar și al precipitării, ele dau impresia unei instalări provizorii și în același timp consacră reluarea obișnuințelor ce alcătuiesc firul vieții lui. În neprevăzutul existenței sale haotice domnește, subteran, un fel de ceremonial personal tot atât de strict ca și acela de la Escorial. Valul vizitatorilor ce se îndreaptă spre rue des Grands-Augustins, într-un șuvoi pitoresc, e stăvilit de această etichetă ocultă.

Î se semnalează prezența la Ziua Cărții organizată de Comitetul Național al Scriitorilor. O mulțime entuziasată și totodată răbdătoare asaltează standul lui. « Nu-i chip să ajungă cineva la dumneata, scumpe maestre, s-ar zice că e o năvală de credincioși spre un miracol », i se adresează o doamnă, dînd ochii peste cap și rostind cuvintele cu o voce extatică. Lui Picasso nu-i plac admirațiile prefăcute. O secundă, privirea lui întunecată clipește peste scînteierea unui zîmbet, apoi exclamă foarte serios, pe un ton neutru: « Am făcut chiar bășici la degete, atât de multe cărți am semnat! »

Aventura unei vizite la Picasso începe chiar de la intrare, în rue des Grands-Augustins, intrare somptuoasă ce întîmpină vizitatorul cu un aer solemn. Scara ce pornește de la stînga, în curte, e, totuși, abruptă și întunecoasă, urcînd în cotituri cu trepte de lemn tocite. Cîteva uși se desfac discret în pereți, ca și cum ar vrea să se ascundă

privirilor. O tăbliță indică: Asociația Portăreilor Senei; aceștia sînt proprietarii imobilului. Lîngă o altă ușă, pe jumătate ascunsă și ea, atîrna în primele zile această indicație scrisă de mîna: « Dl. Picasso locuiește deasupra ». Dar în curînd vizitatorii domnului Picasso devin atît de numeroși, încît nu mai au nevoie să fie îndrumați. Sus de tot, în întuneric, te lovești de o ușă. Soneria pare a zbîrnîi în gol. Cînd, în sfîrșit, silueta masivă a lui Paulo apare în cadrul ușii, sau cînd Sabartés scrutează vizitatorul cu o privire dezabuzată, acesta se simte numaidecît un intrus. Micul vestibul e totdeauna tixit, hainele musafirilor se amestecă printre ale celor ce locuiesc acolo în permanență, și chiar cu o panoplie de copil. O scară în spirală, ce duce la camerele de dormit, e păzită de două bufnițe de bronz atît de patinate de vreme că par niște zeități egiptene prezidînd o foarte îndoielnică ospitalitate. Picasso își apără cu strășnicie ceasurile de lucru ce încep îndată după amiază. El își impune această disciplină severă chiar cînd nu are nici o lucrare pe șantier, nici un proiect imediat. Această religie a muncii se relevă în toată fervoarea și în toată austeritatea ei în faptul că pictorul nu face derogări niciodată de la această regulă, nuși îngăduie nici un răgaz în timpul ceasurilor hărăzite creației.

Vizitatorii de la prînz, oră pe care Picasso o acordă colecționarilor de renume, prietenilor — și inoportunilor — au impresia, cînd pătrund în vasta încăpere cu ferestre înșirate pe o parte și mai totdeauna închise, că întrerup o anumită oficiere sacră. Casa are, totuși, oarecum acea atmosferă de familiaritate a unei săli de așteptare dintr-o gară în momentele de aglomerare; obișnuința locului, ca și cei ce vin numai în trecere, se măsoară unii pe alții cu aceeași ostilitate ca și călătorii pregătiți să ia cu asalt un tren. Kahnweiler își plimbă pe deasupra lor privirea melancolică și zîmbetul răbdător al unui domn politicos ce se silește să le dea a înțelege străinilor că au greșit adresa. De altfel, totul le arată vizitatorilor că sînt numai în trecere, și o trecere cît mai scurtă cu putință. În sală nu se află, în afară de cîteva scaune de bucătărie, decît un singur fotoliu, acoperit cu o catifea învechită, pe care o țigară a lăsat o largă urmă de arsură. Întreaga existență a lui Picasso s-ar putea, totuși, reconstitui pornind de la această cameră. Ea pare

albaia unui torent cea aruncat pe margini sumedenie de pietre și mîl, vestigii ale trecutului său. Teancuri de tablouri — pîrumbelul părintesc fiind pus bine la vedere — se reazemă de pereți și se îngrămădesc în dosul unei mari sobe de tuci, care te face să te gîndești la o cloșcă imensă strîngînd sub aripile ei ocrotitoare obiectele cele mai eteroclite: oale de ceramică sau de bronz, vergele de fier, ustensile ce n-au fost niciodată folosite. Trecutul lui Picasso dormitează în marele dulap, unde sînt aruncate alandala scrisori, fotografii, amintiri; ele dormitează acolo, răscolite însă tot mai des în cursul ultimilor ani, cînd despre artist se publică atîtea cărți și atîtea articole.

Acest trecut stăruie de asemenea în tăieturile de ziare, care au îngălbenit prinse pe pereți, în cărțile poștale, în fotografii, dintre care una, încadrată, o înfățișează pe Olga Picasso. Totemul de lemn cu coarne ce străjuie deasupra dulapului pare divinitatea tutelară a locului, încarnarea unei puteri magice care orchestrează ecourile disparate ale trecutului. Mărunțișurile adunate pe parcursul unei vieți întregi stau trîntite la întîmplare prin toată încăperea. Enorma sobă cu burlan pîntecos, cei amintea lui Picasso o sculptură neagră, pare a sfida prezența radiatoarelor impunătoare. Pe o comodă, un *porron* acel *porron* verde pictat atît de adesea de el, atrage încă lumina. O veche lampă de gaz, fără sticlă, evocă naturile moarte din vremurile de lipsuri. Deasupra unui radiator e uitată, parcă de ani de zile, o obișnuită rîșniță de cafea scoasă din uz. Pe un șevalet va lîncezi mult timp o mare reproducere a *Femeii din Majorca*, la care Picasso a retușat albastrul fondului, care nu-l satisfăcea. Dar pe același șevalet se vede și ultimul portret al lui Inés, desenat la aniversarea ei, cu dată și semnătură.

O lungă masă dispăre cu totul sub grămezile de cărți și de pachete nedesfăcute, atestînd eforturile zadarnice făcute de acestea ca să ajungă pînă la el. Cărți și pachete umplu tot spațiul liber, se îngrămădesc pe măsuțe sau pur și simplu pe jos, în aparență date uitării. Dar Picasso, cu siguranța unui somnambul, se duce drept la locul unde se află un album apărut în străinătate, o carte de artă sau un roman nou ce pare a-i fi, împotriva oricărei evidențe, familiar.

De fapt, tot ceea ce-i vine din lumea exterioară ajunge pînă la el: o carte cu dedicație, o tăietură de ziar, scrisori de la prieteni, ca și de la necunoscuți sau de la inoportuni. Primește el însuși poșta, deschide scrisorile cu gesturi extrem de precise și răbdătoare și le parcurge imediat, ca și cum fiecare din ele, că-i vin de departe sau că e vorba doar de o banală carte de vizită, ar cuprinde un mesaj prețios. Toată tinerețea lui Picasso se citește în această curiozitate nerăbdătoare, în această așteptare a excepționalului ce-i strălucește în priviri. Poate că se lasă pradă acestei curiozități cu atît mai mult cu cît nu răspunde niciodată unei scrisori, nu confirmă niciodată primirea unei vești. Ar arăta de asemeni interes oricărui vizitator și chiar simplilor curioși pe care-i măsoară cu ascuțimea privirii lui, dacă prezența lor n-ar risca să-l obosească dintr-o clipă în alta și să-i tulbure rutina muncii proprii. Acestei rutine îi sînt de la început ostile orice schimbare ce se produce în viața lui cotidiană, orice deplasare. Acea nevoie de schimbare ce frămîntă orice ființă omenească pare a nu fi simțită de el decît pe planul vieții sentimentale. Nu pare a cunoaște oboseala față de ceea ce a văzut, nici dorința imperioasă de a face altceva, orice, care să nu fi fost făcut mai înainte. Varietatea infinită a resurselor lui creatoare înlocuiește la el nevoia de reînnoire, fiecare din noile lui maniere potolește fără îndoială în el nostalgia necunoscutului și ia locul marilor călătorii pe care nu le-a întreprins niciodată. Nu pare a cunoaște acele accese de claustrofobie ce-i cuprind dintr-o dată pe cei care au trăit prea mult timp într-o ambianță familiară. Posac și sumbru, pîndește în el însuși declanșarea mecanismului creator. El, căruia îi place să se plimbe prin mijlocul naturii, să bată străzile Parisului, se închide în casa din rue des Grands-Augustins. Îi e silă chiar să iasă spre a se duce să se tundă. Într-o dimineață a coborît printre vizitatori cu părul de la ceafă tăiat de el însuși cu foarfeca, la repezeală și pe apucate. «N-am mai ieșit din casă de luni de zile», se plîngea cu o nuanță acuzatoare în glas, ca și cum ar învinui cerul mohorît al Parisului și prietenii din jur de această osîndă a lui.

Într-o zi, cei din preajma sa își transmit unii altora o confidență triumfală: Picasso lucrează. Prin aceasta, ei

anunțau regăsirea echilibrului sufletesc și a voioșiei, ca și cum ar fi vorbit de un bolnav care și-a recăpătat sănătatea.

La 13 decembrie 1954, Picasso pictează primele două versiuni ale *Femeilor din Alger*. Calma senzualitate din tabloul lui Delacroix, liniștea din acele trupuri pline, grumajii aceia rotunzi, privirea aceea potolită de sub sprâncenele joase și stufoase, totul pare al fi ispitit pe Picasso. Și se pare că a legat această notă orientală, această atmosferă turcească pe care o va avea mai târziu, de liniștitoarea prezență lângă el a Jacquelinei. Dar artistul aduce totodată în tablou chinurile lui din trecut, neliniștile viziunii lui personale ce nu încetează de a pune sub semnul îndoielii orice stabilitate. Când începe să picteze, cu frenezia de după o lungă privațiune, și dacă termină într-o zi două versiuni ale aceleiași teme, el știe că nu se va mulțumi, așa cum a făcut cu tabloul lui Courbet, cu o singură transpunere, nici chiar cu două, în limbajul său particular, în optica sa de moment, a unei opere străine. *Femei din Alger* debutează ca variante ale propriei lui obsesii sexuale, ale amărăciunilor și bucuriilor lui de bărbat. Ele vor forma pentru el un tot al cărui lanț nu va mai voi să-l rupă. Propria sa excitație creatoare le va asigura o unitate de care spectatorul este mai puțin conștient decât artistul însuși, dar care rămâne revelatoare pentru intensitatea febrilă a voinței lui. Dacă unii au crezut a recunoaște în recenta *Suită* o confesiune publică, confidențele lui sînt, de fapt, mult mai explozive în această serie în care se servește de o temă de împrumut. Pare a fi avut în fața ochilor cele două versiuni ale operei lui Delacroix, marea pînză de la Luvru, și a ceea, mai mică, de la Muzeul Fabre din Montpellier. Accentul principal cade de la început pe două dintre cele patru femei împrumutate din marele tablou al lui Delacroix: femeia așezată, cu picioarele încrucișate, și cealaltă, văzută din profil, într-o atitudine indolentă, cu capul înclinat. Aceasta din urmă, îmbrăcată și puțin somnoroasă la Delacroix, devine la Picasso o femeie goală, cufundată într-un somn adînc de epuizare. Nota dominantă e dată de sînii rotunzi și largi plasați sus și marcați puternic de sfîrcurile lor, precum și de pîntecul rotund, cu buricul accentuat,

Într-una din variantele datînd din februarie 1955, cînd pictează numai femeia așezată jos cu picioarele încrucișate, sfîrcurile sînilor îl obsedează atît de mult pe Picasso încît face din aceștia doi ochi deschiși, în timp ce, în ultima versiune, buricul se adîncește ca o mică gură avidă.

În mai multe variante apare slujnica neagră, văzută din spate de Delacroix, și care la Picasso, își etalează goală, sau abia voalată, crupa mare, ca un alt accent de o voluptoasă feminitate. Femeia care doarme capătă din ce în ce mai multă importanță. Capul ei cade, greu, pe genunchii femeii așezate, picioarele îi sînt ridicate, impudice, lăsînd să se vadă sexul, ca și cum ar rîvni încă, în ciuda epuizării, voluptatea. Picasso și-a început variantele lui pe pînze mici. În continuare, a folosit alte pînze, din ce în ce mai mari, a căror suprafață este adesea dublată. Le pictează în culori foarte vii care au, uneori, împestrițarea cusăturilor rustice, dar folosește și grizaiul, însuflețit de o lumină ce pătrunde, chihlimbarie, în penumbră. O dată cu libertatea transpunerii se afirmă și rafinamentul coloritului. Picasso are în fața lui toate versiunile precedente, în momentul cînd abordează una nouă. Ele se înșiră în vastul lui atelier, unde se pătrunde ca pe puntea unui vas, pe o primă treaptă abia vizibilă în umbra marii încăperi prin care se trece mai întîi, treaptă pe care te poți împiedica ușor la coborîre. Lumina crudă a zilei cade prin ferestrele largi peste pădurea de șevalete ce stau unul lîngă altul, înghesuite. Mai multe palete sînt pe jos, avînd pete mici de culoare, căci stratul de culoare de pe pînze este foarte subțire: trupul femeii care doarme lasă adesea să transpară granulația pînzei. Dar trupul capătă, după culoarea liniei ce-l conturează, tonuri diferite de carnație. « Vezi, nu e același », spune Picasso. Pînza, aproape virgină, pare într-adevăr chihlimbarie într-un tablou, și roz în altul.

Un studiu mare, lucrat în grizai, arată o femeie ce pare a cădea din pat. « E tot pentru *Femei din Alger* », spune Picasso. Imensa față tăiată în două de umbră are trăsăturile Jacquelinei. Picasso scrutează una din ultimele versiuni: « Nu, nu e încă gata. Dar, în loc să lucrez la aceeași pînză, o iau de la început, fac alta, schimbată ». Aceste variante succesive nu sînt diferi-

tele faze ale unui același tablou pe care un pictor l-ar fi reluat cu răbdare, l-ar fi corectat, l-ar fi terminat în forma lui definitivă. Ele sînt ecourile manierelor lui vechi, amestecate cu aporturile noi, un pelerinaj, dacă putem spune astfel, de-a lungul trecutului său. Îngrămădirea de triumphiuri și dreptunghiuri revine aici, insistentă, iar deasupra acestei geometrii, care se prăbușește, planează, de un realism neașteptat, ibricul ținut sus de o slujnică figurată doar prin cîteva semne. Se regăsesc de asemenea monștrii fără față și cei cu cap de gămălie, sfîncșii cu figură de cioc de galeră și împletitura de curbe într-o vedere simultană a trupurilor. Picasso pictează ca și cum, în această excursie de-a lungul trecutului său, ar fi regăsit pămîntul ferm sub tălpile lui. Început la 13 decembrie 1954, *Femei din Alger* se termină cu a patrusprezecea pînză la 14 februarie 1955. Dintr-un fond bălțat, cu suprafețe viu brăzdate de culori contrastante, se desprind femeia care doarme, cu trupul albastru compus din triumphiuri și bande dreptunghiulare, cu sîinii puternic marcați, servitoarea cu șolduri pronunțate, apoi, ca o imagine răsfrîntă într-o oglindă, se desenează în fund, în dreptul unei ferestre orientale, doi sîini enormi ce par atașați la un totem. În primul plan se afirmă, gătită ca o raclă, femeia ghemuită, de o grafie întrutotul lizibilă, cu fața albă între umbre albastrii, rotundă și îndesată, cu bărbia mică, cu gura blindă, iar sub accentul, aproape circumflex al sprîncenelor, marii ochi calmi ai Jacquelinei.

Picasso și-a împlinit periplul său oriental, lăsînd în urma lui neliniștile din el. Este cuprins acum de nerăbdare. Simte agitîndu-se în el, eliberate, marile forțe creatoare. Parisul a devenit prea agresiv pentru dînsul cu mulțimea de vizitatori, din ce în ce mai numeroși, ce se îndreaptă spre rue des Grands-Augustins.

La începutul anului moare la Cannes soția lui, Olga Picasso. O mare parte a trecutului său se desprinde de el, ca un perete de stîncă minată. Face tabula rasa în jurul lui. A cedat unul din apartamentele din strada Gay-Lussac lui Inés, lăsîndu-l pe celălalt lui François Gilot și copiilor. Nu se va întoarce nici la Valauris. Prea multe zîzanii și fricțiuni locale îl luau acolo ca arbitru. Soarele din Sud îi este, totuși, indis-

pensabil. Într-o zi, pleacă din Paris, cu gîndul încă vag de a căuta un domiciliu pe Coasta de Azur. Pleacă pentru cîteva zile, în primăvara lui 1955. Dar nu se va mai întoarce la Paris. Nu va reveni nici chiar pentru marea expoziție organizată în toamna lui 1955, deși îi pare rău că nu și-a putut revedea lucrările aparținînd muzeelor din Moscova și Leningrad, aduse pentru expoziția de la Paris.

Cumpără o mare vilă la Cannes, pe colina California. Începe să se instaleze în noul domiciliu. Dar abia își pune la punct strictul necesar, paturi, masă, scaune, că și sosesc sculpturile pe care vrea să le strîngă în preajma lui, tablourile, cărțile, materialele aduse din rue des Grands-Augustins. Vestigiile împrăștiatelor ale existenței lui se strîng în jurul său într-un ritm copleșitor. Ele vor sfîrși prin a forma un morman de obiecte eteroclite ce seamănă mai puțin cu instalarea într-o casă nouă, decît cu sfărîmăturile rămase de pe urma unui naufragiu, aduse de valuri pînă la el și părăsite pe un prundiș supraîncărcat. Un interes nou, foarte puternic, se trezește acum în el.

Picasso a fost totdeauna foarte conștient de înzestrările lui excepționale. Luciditatea sa i-a îngăduit, în cursul lungii lui aventuri creatoare, să-și dea seama că, lăsînd la o parte toți ceilalți factori, rapiditatea sa de a traspune în artă ceea ce a văzut, realul, și de a reface formele după optica lui personală, constituie un fenomen unic. Dacă-i place să vadă înregistrată această rapiditate, dacă e totdeauna gata să se ofere de bună voie experiențelor cineaștilor sau fotografilor, e în această complacere și multă curiozitate, un anumit gust al surprizei — surpriză pe care și-o face lui însuși, ca și altora. Acest gust imprimă filmelor în care apare un ritm de prestidigitație sau de magie cel amuză mult. Un zîmbet, repede înăbușit, îi luminează chipul cînd, de pildă, un vas înalt făcut de olar devine, sub ușoara presiune a degetelor lui, o columbă dormind.

În el veghează de asemenea un interes pasionat pentru procesul creator, pentru trecerea de la inspirație la execuție, pentru acea legătură dintre activitatea cerebrală și cea manuală, pe care nu obosește niciodată de a o demonstra de-a lungul operelor lui.

Un procedeu tehnic vine la timp spre a favoriza o nouă experiență. Picasso primește niște cerneluri colorate ce străbat materialul pe care pictează, în transparență. O dată cu acest procedeu, ia ființă proiectul lui Clouzot de a prinde ceea ce el va numi cu un termen foarte puțin potrivit: « misterul lui Picasso ». Aparatul de filmat poate fixa pe o pânză albă ceea ce va deveni un tablou pictat de un creator invizibil.

Toți cei care au avut prilejul să asiste la filmările lui Clouzot subliniază zăpușeala ce domnea atunci în studioul din Nisa, într-o vară ploioasă, zăpușeală sporită și de razele proiectoarelor ațintite asupra pânzei și asupra pictorului. Ca operator de imagine, Clouzot l-a luat ca ajutor pe Claude Renoir, nepotul pictorului Renoir. Când acesta este chemat, în pauzele din timpul filmărilor, Picasso nu-și poate ascunde o ușoară tresărire, ce traduce adâncul respect pe care-l are față de orice nume de prestigiu. « Cu asta nu mă pot obișnui de loc, îi spune el Hélénei Parmelin. De câte ori îl strigă cineva pe Renoir, nici nu-ți poți închipui cât de mult mă intimidează acest lucru. »

Sub bolta de tablă a studioului, sub privirile tehnicienilor și ale lucrătorilor, în mijlocul acelei jungle de aparate, al lianelor de cabluri care încurcă platoul, Picasso păstrează aceeași siguranță a mâinii, aceleași certitudini interioare, ca și cum ar fi singur în atelierul lui. Cărbunele scîrție pe suprafața albă, condus de acea frenezie ce l-a stăpînit totdeauna. Începe să deseneze undeva pe pânză, sus, jos, la mijloc. Urmează pur și simplu o viziune ce țîșnește și se conturează, pînă la ultimul detaliu, în fața lui, iar spectatorii, uluiți de acest tur de forță, nu știu că încă de copil el desena astfel și că ușurința de care dă dovadă este, de fapt, înșelătoare, deoarece Picasso evocă o lume ce-i este familiară, trupuri goale de fete foarte tinere, bătrîni prăbușiți, pitici bărboși ce-au populat paginile acelui soi de jurnal intim din 1952. Ceea ce are aerul că face sub inspirația momentului este, în realitate, un bun al lui, cîștigat de mult. Fructifică un capital acumulat.

Clouzot se gîndise mai întîi la un scurt documentar, dar ceea ce vede apărînd în fața lui și felul cum viziunea lui Picasso se precizează pe pânză, i se par atît

de pasionante, încît se hotărește să se lanseze într-un lung metraj. Probabil că nu se aștepta — de la început — la această ineputabilă răbdare pe care Picasso o pune în opera lui, în ciuda reputației sale de om care se plictisește repede. Spre a varia prezentarea, Clouzot a recurs, alături de pictura în transparență, la filmarea în direct a unei pînze în curs de executare. Picasso e așezat între obiectiv și pînză, lucrează la ea cîteva minute, apoi se retrage pentru a ceda locul aparatului de filmat. « Ai terminat cu roșul? » îl întreabă Clouzot. « — Da ». — « Atunci, ridică-te ». « Aparatul filmează. Poți să reîncepi. » Picasso își reia locul. « Pentru a duce la bun sfîrșit un cap de taur, notează Françoise Giroud, l-am văzut ridicîndu-se și reșezîndu-se de șaptezeci și opt de ori în două ceasuri. »

Îl sa subestimat, fără îndoială, puterea de muncă, oricît de legendară ar fi ea, ca și rezistența fizică. Sudoarea îi curge pe craniul chel, i se prelinge pe spatele gol, dar picioarele și mușchiuloase și-au păstrat darul lor particular de a-l face să sară în vîrfurile tălpilor, dintr-o dată și în tăcere. Pe măsură ce filmul avansează, fața i se brăzdează de oboseală, dar în ochi îi stăruie acea sclipire a privirii, care este însăși expresia umorului său, și pînă și vocea capătă un ton ușor răgușit, prin care și manifestă rîsul lui sugrumat.

Se amuză din plin pe acest teren atît de nou pentru el. Și evocă, bineînțeles, viziuni ce i sînt familiare, întregul repertoriu al creației lui, naturile moarte cu craniu și legături de praz, capra, taurul, toreadorul trîntit la pămînt, femeia goală. Lucrează cu înverșunare. Cînd se aduc, seara, pînzele pictate peste zi, un mașinist mormăie: « Astăzi a lucrat de cincisprezece milioane! » Clouzot a simțit că a intrat într-o horă periculoasă cu această prezentare a facilității lui Picasso. Și a încercat să îndrepte lucrurile prin cîteva replici schimbate între ei și integrate în film. În fața uneia dintre pînzele cele mai îndelung lucrate, el spune:

« — S-ar zice că ai făcut asta în două minute.

— De fapt, cît timp am lucrat la ea? întreabă Picasso.

— Cinci ore.

— Ei bine, așa-i, constată Picasso foarte calm. »

În realitate, aceste cîteva replici nu schimbă prea mult impresia de tur de forță, de prestidigitație, de execu-

tare de înalte volte în arena unui circ. Atmosfera filmului e animată, cam supărător, de muzică, de răpăitul tobei ce însoțește pasajele cele mai virtuozitate, accerarea ritmului producției. Filmul rămîne, totuși, un document prețios care, curățat de anumite zornăieli, ar putea să-și aibă locul său în arhivele, încă inexistente, ale istoriei creației artistice. Dar Picasso se amuză. Se amuză copios, în felul său. Începe prin a desena niște flori. Lîngă acestea face un pește. Peștelui îi adaugă un malițios cioc de curcan și sfîrșește prin a picta un cap de satir.

Sub forma acestui număr de muzic-hall, subliniat de muzică, se ascunde intenția lui Picasso de a demonstra cîte tablouri pot exista pe o suprafață repictată, de a arăta în același timp seriozitatea profundă cu care lucrează.

Într-o zi, îl anunță pe Clouzot că are de gînd « să facă Garoupe », plaja de lîngă Antibes pe care o cunoștea bine. Vrea să picteze încă o dată bucuria de a trăi ce izbucnește acum în el. Vede totul în stil mare. Pentru a înregistra lucrul său, Clouzot a recurs la ecranul lat, la cinemascop. Picasso pictează cerul de un albastru nemișcat, corturile de pînză cu dungi vesele de galben și roșu, umbrelele multicolore, trupurile femeilor goale întinse pe nisipul ocrui, o mare aproape violetă, înotători și schiori nautici. În acest decor pictează cu deosebire femeia goală cu coapsele scurte și cu sînii voluptuoși ai femeilor din Alger. Detaliile tabloului, conceput ca o frescă, apar ca o încîntare, și în acest moment se simte în gradul maxim de intensitate clocotul forțelor din el. Aceste detalii se ivesc, pentru a fi numaidecît șterse. Feeria se eclipsează, lăsînd locul unei femei tinere cu pălăria ascuțită, alături de Ulysse, cu capul său de faun îngîndurat. Imaginile se succed ca într-o lanternă magică. Pentru imprimări pe peliculă, Clouzot folosește din nou procedeul de filmare directă. Picasso pictează, apoi se îndepărtează, lăsînd obiectivul să înregistreze munca sa, o reia după aceea, o abandonează din nou ochiului fotografic. Timp de zece zile, notează un martor, se așază pe scaun, se ridică, se așază iarăși, pe urmă se retrage spre a lăsa aparatul de filmat să înregistreze progresul, și toate acestea « de mai mult de o sută

de ori într-un ceas». A fost nevoie de trei mii cinci sute de întreruperi pentru această singură pînză.

Într-o zi, Picasso a lucrat paisprezece ore fără să facă nici o pauză. Și-a terminat tabloul prin apariția cuplului fabulos. Erau ceasurile două dimineața. După o zi toridă, o ploaie deasă cădea în noapte. Picasso aprinde o țigară. Cei din preajma lui îi văd la lumina flăcării fața destinîndu-se într-un zîmbet de triumf. Dar, deodată, îl cuprinde o amețală, pricinuită de oboseala prea mare. E încă destul de lucid spre ai avertiza pe ai săi: «Sprijiniți-mă, am să cad». Efortul supraomnesc pe care-l depusese avea să-l plătească printr-o urcare a tensiunii arteriale, printr-o istovire ce va necesita un lung repaus. Mai revine, totuși, o dată la studio. În două ceasuri reface, pe o nouă pînză, plaja de la Garoupe, în pete geometrice de culori vii din care se desprind contururile unei femei tinere așezată jos.

Clouzot ține să termine filmul printr-o ultimă apariție a lui Picasso pe ecran. Acesta trasează semnătura lui spectaculoasă pe o vastă pînză albă. Un zîmbet ușor îi flutură pe buze, șar spune, un zîmbet complice. Apoi pleacă, văzut din spate, prin încîlcitura de aparate și de cabluri, pierzîndu-se în depărtare.

Apăsător de teama bolii, dar mai ales a diminuirii forțelor sale, Picasso se supune de aici încolo prescripțiilor medicilor, examenelor multiple, unui regim sever. Curios de orice, cobai ce se supraveghează el însuși, urmărește cu interes consultările la care este supus. Linia în zigzag a encefalogramei îl pasionează în primul rînd și-l amuză prin regularitatea ei. Cînd se va restabili — foarte repede, grație tenacității cu care urmează un tratament — din epuizarea lui trecătoare, nu va păstra decît un interes amuzat și va face pentru medicul său cîteva desene al căror contur va fi o linie tremurată.

Picasso este din nou la lucru. De fapt, nimic nu pare mai puțin propice pentru munca lui încordată, decît atmosfera de oraș de lux trîndav ce domnește la Cannes. Colinele California, cu vilele lor elegante, fără stil sau făcute din împrumuturile celor mai diverse stiluri, poartă pecetea, foarte pronunțată, a unei epoci de huzururi nelimitate. În văzduhul pe care palmierii îl

mîngîie cu vîrfurile lor înalte planează bulbul bisericii ruse — Picasso îi spune călimara — evocînd epoca de glorie a Cannesului, cînd marii duci găseau aici locul lor preferat de petreceri. Vila aleasă de el, și care poartă numele cartierului, pare și ea ungherul cel mai puțin potrivit pentru o muncă încordată. Vila fusese construită de un milionar, pare-se, ca să marcheze soliditatea averii și a ascensiunii lui sociale, ambele reflectîndu-se în fațada pretențioasă cu balcoane în fier forjat, în vastul hol de la intrare, în multele saloane dinăuntru, în stucăria pereților a cărei exuberanță e de un gust îndoielnic. Încă din prag, dezacordul apare flagrant, între cadru și locatarul actual. Lîngă fațada banală, fără îndoială asemănătoare cu cele ale tuturor vilelor învecinate clădite în aceeași epocă și care, în cazul cel mai bun, ar putea găzdui molaticele zeițe ale lui Canova, se înalță, ca o sfidare, o *Construcție* din anii '30 și *Femeia cu portocală* din 1943. Vastul hol, cu scara lui de marmură albă și cu rampa de fier forjat, este, asemenea unei magazii de gară, năpădit de provizorat: lăzi nedesfăcute sosite de la Paris, lăzi pe jumătate deschise trimise de la Vallauris, încărcate cu pocale și vase ce urmează să fie decorate, saci de ciment pentru lucrări ce nu vor fi poate niciodată executate, baloturi din care se scurg măruntaiele.

Asemenea tuturor domiciliilor întocmite nu pentru o viață particulară retrasă, ci pentru recepțiile somptuoase, holul e despărțit de saloane printr-o mare ușă de sticlă. De la intrare, privirea străbate interiorul de la un capăt la altul, ușile largi de sticlă ale salonului se deschid pe o terasă ce dă spre grădina cu palmieri înalți și cu mimoze. Pe această terasă, Picasso și-a adunat toate figurile familiare ale creației lui sculpturale. Imensul bust în bronz aurit al femeii cu nasul mare stă în fața caprei cu burta umflată și a doamnei din «frumoasa epocă», turnată pe un manechin. Afară plouă. Enormul bronz strălucește în burniță, ud. Capra pare toată muiată de apă. «Priviți-o pe doamna, exclamă Jacqueline cu vocea ei limpede, puțin șovăitoare, ce pare ași fi păstrat mirarea copilăriei, vedeți picătura de apă ce-i atîrnă pe nas. . . » Picasso rîde. Doamna de bronz are, într-adevăr, un aer indignat.

457 Rîsul lui Picasso răsună puternic. Pictorul are tenul

bronzat al omului ce stă mult în aer liber, trăsăturile îi sînt ferme și destinse, în ochi îi scînteiază mai multe licăriri ca oricînd, și pare de-a dreptul reîntinerit față de zilele cînd scruta cu încruntare cerul mohorît al Parisului. Se simte cît se poate de bine în această casă în care încă nu e ordine. Pe marmura căminului se află o colecție de băști, alături de o pălărie andaluză de paie, brună, peste care este așezată una tiroleză de un verde violent. « Nu? Nu crezi că am s-o port? » întreabă Picasso, surîzînd. Și-o pune pe cap, într-o parte, și se privește în oglindă, dar pe urmă o așază din nou la locul ei cu precauție, și parcă cu regret. O canapea și cîteva fotolii par a fi făcut parte din mobilierul găsit acolo. Într-un colț al sufrageriei, un jilț, acoperit cîndva, de mult, cu damasc roșu, e parcă dezolat de ași fi pierdut pînă și ultimele resturi de podoabă. Soba din rue des Grands-Augustins a ajuns și ea într-un ungher al vastului salon, unde teancuri de cărți, de fotografii au și acoperit orice suprafață rămasă liberă. Dar, ca și la Paris, Picasso știe cu precizie locul fiecărui obiect pe care hazardul l-a aruncat în această savantă dezordine. Revenind de la Vallauris, sînt dezolată că n-am găsit acolo anumite piese, epuizate. Nici n-apuc să spun care anume mi-au lipsit în-deosebi, că Picasso se ridică și mi întinde o mare farfurie ovală cu corrida și cu trepte pe margini, pescuită dintr-un morman de hîrtii. « Iată unul din copiii duminicăle dragi. . . » Convorbirile cu Picasso iau ușor o alură telepatică.

Interiorul acesta luxos capătă din ce în ce mai mult înfățișarea unui cort înălțat în deșert și sub care adăpostirea e doar provizorie. Totul este subordonat la ceva mult mai mare, singurul lucru ce are importanță în viața artistului.

Picasso a reînceput să lucreze. Pictează cu aceeași frenezie ca și în momentele cele mai fericite ale uluitoarei lui tinereți, cînd Gertrudei Stein nu-i venea să creadă că el ar fi putut să facă atîtea tablouri în cursul unui singur an.

Rămîn cîteva clipe singură, uimită în fața teancului de pînze lucrate în ultimele două luni. Picasso apare lîngă mine, cu mersul lui ușor. « Vezi, îmi spune, o iau de la început. » Își desface larg brațele și surîde

ciudad, surîs în care ironia se amestecă cu un fel de tandrețe. Un chip de femeie domină această explozie creatoare, împreună cu un motiv nou. O pictează pe Jacqueline într-un fel aproape realist, așezată într-un fotoliu basculant, cu genunchii strînși într-un gest ce-i este obișnuit, ca și cum s-ar complăce în căldura propriei ei cărni, cu umbra genelor căzîndu-i pe obraji, cu gura gingașă și roz. O pictează goală, cu brațele încrucișate la ceafă, cu părul de la subțiori puternic marcat, cu sînii pronunțați, într-un ansamblu aproape monocrom, alb și gri, sau într-o ciocnire de culori violente, îmbrăcată cu o rochie din romburi violete și verzi. Pictează multiple portrete ale Jacquelinei în costum turcesc ce par a constitui o suită — o suită aproape realistă — la *Femei din Alger*. Dar acest travesti nu are nimic comun cu cele patrusprezece variante pictate la Paris. Costumul turcesc, un bolero roșu acoperit de motive multicolore, se etalează pe speteaza unui scaun, lăsînd să strălucească în lumină auriturile vii ale cusăturilor.

« — Acest costum a fost adus de o doamnă japoneză, îmi spune Jacqueline.

— Japoneză? (Crezusem că n-am auzit bine).

— Da, zîmbește Jacqueline. Avea acest costum turcesc și l-a lăsat la noi. . . »

Boleroul a stat mult timp uitat pe scaun, așa cum stă și acum. Pînă cînd, într-o zi de noiembrie, Picasso i-a spus Jacquelinei să-l îmbrace cînd vine să-i pozeze. Descoperise dintr-o dată acea concordanță secretă dintre atmosfera orientală sugerată de costum și femeia iubită, concordanță asupra căreia anticipase deja în *Femei din Alger*.

Portretele *Jacquelinei în costum turcesc* aduc o notă nouă în arta lui Picasso, o vibrație de senzualitate ce se traduce printr-un rafinament particular al culorilor, printr-un gust al materiei, rare la el. În portretul de la 20 noiembrie 1955, pictat pe un fond roșu estompat, albeața figurii ușor înclinată e redată de tonurile în mov și verde ale carnației, iar o stofă transparentă abia voalează pielea catifelată a sînilor. Într-un alt portret în costum turcesc, unde figura umbrită de verde e prinsă între revărsarea șuvițelor lungi de păr, ochii imenși, desenați în verde și negru, au o luminozitate

extraordinară ce traduce candoarea privirii senine a modelului.

Jacqueline în costum turcesc suferă și ea pelerinajul de-a lungul diverselor etape ale artei lui Picasso. Dar ceea ce constituie aportul ei propriu este această stîrnire a unei senzualități ce diferă de aceea pe care au cunoscut-o celelalte pasiuni explosive ale lui Picasso, senzualitate de suprafață, lipsită de zbucium și a cărei sete de posesiune e de asemenea potolită. Acest eterni nesatisfăcut privește acum în jurul lui pe deplin împăcat cu existența.

Pictează, cu toată plenitudinea recucerită, într-o cameră care nu e decît o anexă obișnuită a unui mare salon dintr-un apartament luxos, cameră ce pare a fi fost aleasă la întîmplare, fără căutarea intimității, înstrătinat de depărtată este de ideea pe care ne-o putem face despre un atelier în care se dau solitare lupte creatoare. Probabil că servise altă dată ca fumoar sau ca sală de bridge. Trebuie să se fi dansat mult, cîndva, pe acest parchet de o lucrătură frumoasă.

Camera e luminată de trei ferestre, prin care se văd trunchiuri și ramuri de palmieri. Dar trei enorme proiectoare îndreptate către șevalet stau mărturie despre munca de noapte a lui Picasso. O mare oglindă, deasupra căminului, cu un cadru de stuc cu înflorituri agresive, reflectă o puzderie de obiecte eteroclite. O vază de cristal cu două coarne, o cupă de marmură stil 1900, un sfeșnic de sticlă opacă, în acel verde acid popular în aceeași epocă, par ași fi păstrat locul lor de onoare de pe vremea precedentului proprietar. Ele stau alături de o piuliță, de tot felul de sticlute, de o găleată de cărbuni și de un vulgar scaun albastru în, încărcat de pensule. Aceleași îngrămădiri de obiecte diferite ce umplu marele salon au fost împinse aici prin colțuri, spre a face loc înșiruirii dese de șevalet. De pe o masă cu trei farfurii, un cap înclinat de ceramică, decorînd un vas pîntecos, îl măsoară pe spectator cu o privire insistentă. Cocorul calcă peste hărăbabura de aici cu picioarele lui delicate și continuă să înghită acclăși pește oprit în gîtlejul său. Parchetul frumos lucrat e stropit de culori, de parcă iar fi servit de paletă lui Picasso. La apusul soarelui, o lumină roz se așterne pe zidurile albe, înviorează verdele metalic

al palmierilor. Picasso pictează această priveliște văzută din atelierul său. Rozul zidurilor capătă sub penelul lui tenta construcțiilor arabe din orașele spaniole. Geamurile unei vile banale, în dreptul cărora se profilează silueta verde a unui palmier, au aspectul unor ferestre cu giurgiuvelele în cruce. Pictează astfel o întreagă serie de *Interioare* roz și albe, cu petele lor verzi luminoase, prima variantă datînd din 23 octombrie 1955.

Dar această transpunere în mari planuri roz nu îl satisfăce. Începe în curînd o altă serie, cu un desen din ce în ce mai amănunțit, care reproduce tot ceea ce are înaintea ochilor, aproape cu un penel de miniaturist.

Nimic nu explică mai bine felul său de a descompune și de a reconstrui realul ca aceste vederi din atelier. Dacă am putea lua fiecare obiect aparte și am vedea cum el se transformă sub penelul lui Picasso, am pătrunde în legile viziunii lui plastice. Tot ceea ce se află în cameră este redat pe pînză: capul de ceramică înclinat, masa cu cele trei farfurii roșii, scaunul albastru cu pensulele în dezordine, sticlutele, găleata cu cărbuni sub aspectul unui mare chiup și chiar motivele parchetului. Dar arabescurile care le transpun în tablou urmează un ritm particular, se orchestrează într-un ansamblu ornamental unde totul se îmbină și se leagă, dominate de necesitatea de a se afla acolo, de a fi pată brună sau albastră, o curgere de curbe. Palmierul ce se profilează solitar în chenarul ferestrelor, aurit de lumina soarelui, trunchiul învăluit de iederă ce are drept fond un cer albastru sugerează exuberanța tropicală — și pictorul vede, într-adevăr, acest palmier, trunchiul acesta încadrat în chenarul ferestrei.

O altă caracteristică a lui Picasso se mai revelă în aceste vederi din atelier: acea indiferență, greu de înțeles pentru ambianța în care locuiește, față de ordinea și dezordinea ce-l înconjoară. Obiectele nu există decît în momentul cînd el le transpune, cînd le smulge de la locul lor, din aspectul lor obișnuit: paharul cînd devine cubist, pachetul de țigări cînd se integrează într-un univers prismatic căruia îi era, din principiu, destinat. În concepția lui despre lume, lucrul în sine

n-a avut niciodată pentru Picasso o realitate. Înfloriturile ornamentelor de pe pereți, care nouă ne supără ochiul, sînt pentru el puncte de pornire pentru diverse transformări, și îl amuză, chiar prin faptul că sînt cu totul altceva decît ceea ce face din ele. E o dibăcie de adevărat jongleur în acest mod de a proiecta pe pînză elemente disparate: astfel, înfloriturile ornamentelor se regăsesc în vederile din atelier sub forma unor motive care lui îi sînt familiare încă din copilărie.

Privind această serie de pînze, unde banalul salon al unei vile dintre cele mai convenționale se scaldă într-o lumină de un albastru argintiu, gîndesc cu glas tare: «Parcăi o moscheie arabă. — Într-adevăr, așa este», răspunde Picasso, visător. Căminul, capul de ceramică, banalele sticlute, chiar găleata de cărbuni sînt supuse acelei grafii speciale ce acoperă suprafața pînzei cu o încărcătură ornamentală, într-un ritm repetat, inerent scriiturii și obiectului.

Seria albastră de ateliere, ca și portretele femeii în costum turcesc, constituie un aport nou în arta lui Picasso și par a indica o nouă sensibilitate față de materie. Artistul mi se pare gata să descopere lumea, să se descopere pe el însuși, apucînd căi noi. E atît de plin de puteri și e de o bună dispoziție atît de contagioasă cînd apare în cadrul ușii, în această zi de ianuarie 1956, cînd ploaia a izgonit de pe cer orice sclipă de lumină. Rîde, cu rîsul lui cel mai descătușat. Își flutură brațele, în semn de despărțire. Se știe în pragul unor noi aventuri creatoare. Glasul lui vibrant îmi răsună încă în urechi: « Vezi, o iau de la început. . »

ADHÉMAR, JEAN: *Picasso: l'œuvre gravé* (Expoziția de la Biblioteca Națională, Paris, 1955).

ALBERTI, RAFAËL: *Imagen primera de Picasso* (1940—1944) (Editorial Losada Buenos Aires, 1945).

AMOUR DE L'ART: Nr. 2209, decembrie 1921: BESSIÈRE. ROGER: Expoziția lui Picasso de la Galeria Rosenberg, Nr. 13.246, iulie 1932: Expoziția lui Picasso de la Galeria Georges Petit.

APOLLINAIRE, GUILLAUME: *Les Peintres cubistes*. (Paris, 1913). — *Tendre comme le souvenir*. (Gallimard, 1952).

AVELINE, CLAUDE: *Steinlen: l'homme et l'œuvre*. (Les Écrivains Réunis, Paris, 1926).

BARR JR., ALFRED H.: *Picasso: Fifty Years of his Art*. (The Museum of Modern Art, New York, 1946).

BAZIN, G: *Pablo Picasso dans l'histoire de l'Art contemporain*. La, Peinture (Paris, 1935).

BENET, RAFAËL: « *Els Quatre Gats* » y su época. (Revista, Año III. nr. 1909, Barcelona, 13—19 mai 1954).

BERGMÍN, JOSÉ: *Tout et rien de la peinture*. (Cahiers d'Art, 1937, I, III).

— *Le Mystère tremble. Picasso furioso*. (Cahiers d'Art, 1937, IV—V).

BERNIER, ROSAMOND: 48, *Paseo de Gracia*. (L'Œil, 15 aprilie 1955).

BESSON, GEORGE: *Lettre à Pierre Betz*. (Le Point, XLIII, octombrie 1920).

BILLY, ANDRÉ: *Guillaume Apollinaire*. (Pierre Seghers, 1947).

— *Max Jacob*. (Pierre Seghers, 1953).

BOECK, WILHELM — SABARTÉS, JAIME: *Picasso*. (Flammarion, 1956).

- BOILLY, RICHARD: *Picasso chez lui. (Gavroche, 21 februarie 1946)*
 BRETON, ANDRÉ: *Le Surréalisme et la peinture. (Paris, 1928)*
 — *Picasso, poète (Cahiers d'Art, 1935, 7—10).*
 — *Entretiens. (Gallimard, 1952).*

CAHIERS D'ART, 1937, I—III: *Songe et Mensonge de Franco*
 Ilustrații în acuaforte de Picasso.

- 1948. *Paris. Caiet cu desene de Picasso din 1940—1942.*
 — 1951, p. 29—56: În legătură cu expoziția de desene și sculpturi
 a lui Picasso de la Maison de la Pensée française.

CARNDUFF-RITCHIE, ANDREW: *Sculpture of the twentieth*
Century. (The Museum of Modern Art, New York, 1952).

- CASSOU, JEAN: *Gaudi et le baroque. (Formes, nr. 32, 1933, XXXII).*
 — *Le Témoignage de Picasso. (Cahiers d'Art, 1937, 4—5).*
 — *Picasso, (Hypérion, 1940).*

CHARENSOL, GEORGES: *Pablo Picasso et l'Espagne. (Art vivant,*
Paris, aprilie 1931).

CHASTEL, ANDRÉ: *Picasso dans sa gloire. (Le Monde, 7 iunie*
1955).

CIRICI PELLICER, ALEXANDRE: *Picasso avant Picasso. (Éditions*
Pierre Cailler, Genève, 1950).

CIRLOT, JUAN EDUARDO: *El arte de Gaudí. (Ediciones Omega*
Barcelona, 1950).

COCTEAU, JEAN: *Le Rappel à l'ordre, ediția 3/a (Stock, Paris,*
1926).

- COURTHION, PIERRE: *Bonnard. (Marguerat, Lausanne, 1945*
 — *Le Visage de Matisse. (Marguerat, Lausanne, 1942).*

DADA: An Anthology. Texts by: ARP, BALL, H., BRETON, A.,
 BUFFET, G., CRAVEN, A., ÉLUARD, P., HUGNET, G.,
 HULSENBECK, R., PICABIA, RIBEMONT-DESSAIGNES G.,
 RICHTER, H., SCHWITTERS, K., TZARA, T., and others.
 (Wittenborn, Schulz, New York, 1949).

DESNOS, ROBERT: *Picasso. 16 picturi, 1939—1943. (Éditions du*
Chêne, 1943).

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE MODERNE: (Fernand
 Hazan, Paris, 1954).

EDE, H. S., Asistent la National Gallery: *Picasso. (Cahiers*
d'Art, 1932, 3—5, p. 133).

ELGAR, FRANK et ROBERT MAILLARD: *Picasso. (Fernand*
Hazan, Paris, 1955).

ÉLUARD, PAUL: *Je parle de ce qui est bien*. (Cahiers d'Art, 1935, 7—10).

— *Paroles peintes*. (Cahiers d'Art, 1937, 4—5).

— *A Pablo Picasso*, poem. (Cahiers d'Art, 1938, 3—10, p. 137).

— *Donner à voir*. (Gallimard, 1939).

EXPOSITION PICASSO: Festivalul din Lyon-Charbonnières.

Musée de Lyon, 1953; CASSOU, JEAN: *Picasso et l'Espagne*.

KAHNWEILER, DANIEL HENRY: *Picasso et le Cubisme*.

JULLIAN, RENÉ, Conservator la Musée de Lyon: *Humanité de Picasso*.

FAGUS, FÉLICIEN: Prima expoziție a lui Picasso la Paris, Galeria Volland, iunie 1901 (Gazette d'Art, Cahiers d'Art, 1932, 3—5, p. 96).

FRANCE, ANATOLE: Prefață la expoziția lui Steinlen, noiembrie-decembrie 1903. (Éditions Pelletan, 1903).

GARNIER, FRANÇOIS: *Max Jacob. Correspondance*. (Éditions de Paris, 1953).

GEORGE, WALDEMAR: *Picasso et la crise actuelle de la conscience artistique*. (Amour de l'Art, nr. 7, 1926).

— *La Mort de la nature morte*. (Formes, nr. 14, aprilie 1931).

— *Aut Caesar aut nihil*. (Formes, nr. 25, 1932).

— *Évocation de L'époque héroïque...* (Expoziția de la Galerie de l'Institut, 18 martie — 13 aprilie 1955).

GEISER, BERNHARD: *Picasso peintre graveur, 1899—1931*. (Berne, 1930).

— *Pablo Picasso: das graphische Werk*. (Catalogul expoziției de la Kunsthaus din Zürich, 1954).

GIEURE, MAURICE: *Initiation à l'œuvre de Picasso*. (Éditions des Deux Mondes, Paris, 1951).

GUÉGUEN, PIERRE: *Picasso primitif cérébral*. (Cahiers d'Art, 1932, 3—5, p. 108).

HUGNET, GEORGES: *L'Esprit dada dans la peinture*. (Cahiers d'Art, 1932, 1—2, 6—7, 8—10).

HUGUES, JEAN: *Picasso et l'art d'aujourd'hui*. (Poésie contemporaine, Paris).

HUYGHE, RENÉ: *Histoire de l'art contemporain*. (Alcan, 1935).

JACOB, MAX: *Souvenirs sur Picasso*, contés par Max Jacob. (Cahiers d'Art, 1927, VI, p. 199—202).

466 JANIS, HARRIET AND SIDNEY: *Picasso, the recent years, 1939—*

1946. (Doubleday and Co, 1946).

JARDOT, M.: *Picasso*. Musée des Arts décoratifs. (Paris, 1955).

JUNG, Dr.: *Picasso étudié par le Dr. Jung*. (*Cahiers d'Art*, 1932, 8—10).

KAHNWEILER, DANIEL-HENRY: *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*. (Gallimard, 1946).

— *Sculptures de Picasso*. (Paris, 1948).

— *The Rise of Cubism*. (Wittenborn, Schultz, New York, 1949).

— *Huit entretiens avec Picasso*. (*Le Point*, XLII, octobre 1952).

KUNSTHAUS ZÜRICH: Pablo Picasso: Opera grafică. (Din mai până în iunie 1954).

LARREA, JUAN: *Pablo Picasso: Guernica*. (New York, 1947).

LEVEL, ANDRÉ: *Picasso*. (Paris, 1928).

LUCAS, JOHN: *Picasso as a copyist*. (*ArtNews*, New York, noiembrie 1955).

MAHAUT, HENRI: *Picasso*. (Les Éditions G. Crès et Cie, Paris, 1930).

MAILLARD, ROBERT: *Picasso*. (Voir ELGAR, FRANK).

MOURLLOT, FERNAND: *Picasso lithographe*, I (1919—1947); II (1947—1949) (Monte Carlo, 1948, 1950).

CAPARROS MUNOZ, LUIS: *De cuando Picasso vivió en La Coruña*.

OLIVIER, FERNANDE: *Picasso et ses amis*. (Stock, 1933).

ORS, EUGENIO D': *Pablo Picasso*. (Paris, 1930).

PARMELIN, HÉLÈNE: *Sans quitter des yeux Picasso invisible*. (*Lettres françaises*, de la 1 la 7 septembre 1955).

PARROT, LOUIS: *Blaise Cendrars*. (Pierre Seghers, 1948).

PERUSSAUX, CHARLES: *L'Œuvre gravé de Picasso*. (*Lettre françaises*, 16 iunie 1955).

PICASSO: *Le Désir attrapé par la queue*. (Collection Métamorphoses, Gallimard, 1945).

PIGNON, ÉDOUARD: *Chez Picasso*. (*Le Point*, XLII, octobre 1952).

QUATRE GATS: Primer Saló. (*Revista*, Editorial Barna, Barcelona, 1954).

RAMIÉ, SUZANNE ET GEORGES: *Céramiques de Picasso*. (Genève, 1948).

RAY, MAN: *Picasso photographe*. (Cahiers d'Art, 1937, 6—7).

RAYNAL, MAURICE: *Panorama de l'œuvre de Picasso*. (*Le Point*, XLII (Souillac, (Lot), octombrie 1952).

— *Picasso*. (Skira, Lausanne, 1953).

RICHARDSON, JOHN: *Au Château des cubistes*. (*L'Œil*, Paris, 15 aprilie 1955).

ROGER-MARX, CLAUDE: *A la recherche de Picasso*. (*La Revue de Paris*, septembrie 1954).

ROUYEYRE, ANDRÉ: *Souvenirs de mon commerce*. (Paris, Crès, 1921).

ROY, CLAUDE: *Apologie de l'archéologue*. (*Le Point*, XLII, octombrie 1952).

— *Guerre et Paix*. (Éditions Cercle d'Art, Paris, 1953).

RUSSOLI, FRANCO: *Pablo Picasso*. (Exposition Palazzo Reale, Milan, 1953).

SABATHIER, JEAN-MARC: *Le Mystère de Picasso*. (*Match*, 17 martie 1956).

SABARTÉS, JAIME: *La Literatura de Picasso*. (Cahiers d'Art, 1935, 7—10).

— *Picasso. Retratos y recuerdos*. (Madrid, 1953).

— *Picasso. Documents iconographiques*. (Pierre Cailler, Genève, 1954).

SALLES, GEORGES: *Réflexions sur l'art nègre*. (Cahiers d'Art, 1927, 7—8).

SALMON, ANDRÉ: *La Nègresse du Sacré-Cœur*, ediția a 2-a. (N.R.F., Paris, 1920).

— *Max Jacob. Poète, peintre, mystique et homme de qualité*. (René Girard, Paris, 1927).

— *Souvenirs ininterrompus*. (Gallimard, 1955).

— *Marcoussis*. (Creuzevault, 1955).

SUITE DE 180 DESSINS DE PICASSO, 1953—1954. (*Verre*, nr. 29—30, Paris, 1954).

SUTHERLAND, DONALD: *Gertrude Stein. A biography of her work*. (New Haven Yale University Press, 1951).

SUTTON, DENYS: *Picasso. Gemälde Rosa und blaue Epoche*. (Saarverlag Saarbrücken. Les Éditions du Chêne, Paris. Einleitung von Denys SUTTON, Paris, 1948).

STEIN, GERTRUDE: *The Autobiography of Alice B. Toklas*. (Zephyr Books, vol. 125, 1947).

— *Picasso*. (B. T. Batsford Ltd., London, 1948).

TORRE, GUILLERMO DE: *La Aventura y el orden*. (Editorial Losada, Buenos Aires, 1948).

— *Trayectoria de Picasso*. (Separata de *Alfar*, nr. 87, Montevideo, 1948).

TZARA, TRISTAN: *Picasso et la peinture de circonstance*. (*Le Point*, octobre 1952, XLII).

— *Picasso et la poésie*. (*Rivista Commentari*, Anno IV, Fascicolo 3, iulie, septembre 1953).

UHDE, W.: *Picasso et la tradition française*. (Paris, 1928)

VANDERPYL: *Peintres de mon époque*. (Stock, 1931).

VERDET, ANDRÉ: *Pablo Picasso au Musée d'Antibes*. (Éditions Falaize, Paris, 1951).

— *Picasso et ses environs*. (*Les Lettres nouvelles*, iulie—august 1955).

VOLLARD, AMBROISE: *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. (Albin Michel, 1948).

ZERVOS, CHRISTIAN: *Entretien avec Mlle B. Weill*. (*Cahiers d'Art*, 1927, X).

— *L'Art nègre*. (*Cahiers d'Art*, 1927, 7—8).

— *Projets de Picasso pour un monument*. (*Cahiers d'Art*, 1929, p. 341—353).

— *Picasso*. (*Cahiers d'Art*, 1932, 3—5, p. 85).

— *Georges Braque et le développement du cubisme*. (*Cahiers d'Art*, 1932, 1—2, p. 13).

— *Conversation avec Picasso*. (*Cahiers d'Art*, 1935, 7—10).

— *Fait social et Vision cosmique*. (*Cahiers d'Art*, 1935, 7—10).

— *Histoire d'un tableau*. (*Cahiers d'Art*, 1937, 4—7).

— *Tableaux magiques de Picasso*. (*Cahiers d'Art*, 1938, 3—10, p. 73).

— *Pablo Picasso*. Vol. I: *Œuvres de 1895 à 1906*. (Éditions Cahiers d'Art, 1932).

— Vol. II a: *Œuvres de 1906—1912*. (Éditions Cahiers d'Art, 1942).

— Vol. II b: *Œuvres de 1912—1917*. (Éditions Cahiers d'Art, 1942).

— Vol. III: *Œuvres de 1917—1919*. (Éditions Cahiers d'Art, 1949).

— Vol. IV: *Œuvres de 1920—1922*. (Éditions Cahiers d'Art, 1951).

- Vol. V: *Œuvres de 1923—1925*. (Éditions Cahiers d'Art, 1952).
- Vol. VI: Supliment la primele volume.
- Vol. VII: *Œuvres de 1926 à 1932*. (Éditions Cahiers d'Art 1955).

Datorăm informațiile cu privire la tinerețea lui Picasso grijii cu care a observat și notat Jaime Sabartés tot ceea ce îl privea pe prietenul său.

CUPRINSUL

I.	DESTIN PRECOCE.	
	1881—1895	7
II.	PERMANENȚA LEGILOR CREATOARE	
	1896—1900	22
III.	ÎNTÎLNIRI PREMATURE CU PARISUL	
	1901—1902	43
IV.	PENUMBRĂ ALBASTRĂ.	
	1902—1904	77
V.	«BATEAU-LAVOIR» ȘI SALTIMBANCII ÎN ROZ	
	1904—1905	97
VI.	HOTAR ÎN TIMP: «DOMNIȘOARELE DIN AVIGNON»	
	1906—1907	130
VII.	«ONOARE LUI ROUSSEAU» ȘI UNIVERSUL DES- COMPUS	
	1908—1909	160
VIII.	CUBISM ERMETIC ȘI PROVERBE ÎN PICTURĂ.	
	1910—1913	183
IX.	BALETE RUSE ȘI REALUL ACCEPTAT.	
	1913—1918	219
X.	ȚÎȘNIREA IZVORULUI ANTIC.	
	1918—1923	249
XI.	ARTA NU E NEPRIHĂNITĂ	
	1923—1931	276

XII.	MINOTAUR RĂNIT	
	1931—1935	303
XIII.	«GUERNICA»: IMAGINE A LUMII NOASTRE RĂVĂȘITE	
	1935—1939	327
XIV.	EȘUAREA UMANULUI	
	1939—1944	356
XV.	BUCURIA DE A TRĂI	
	1945—1949	384
XVI.	RĂZBOIUL ȘI PACEA	
	1949—1954	412
XVII.	ÎNȚÎLNIREA STATUILOR	
	1954—1956	445
	Bibliografie	463

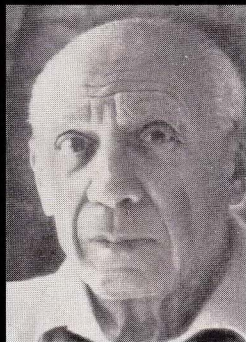
Redactor responsabil: ILEANA ȘOLDÉA
Tehnoredactor: MIHAELA MIRESCU-BUȚAN

*Dat la cules 13.06.1967. Bun de tipar 15.11.1967.
Apărut 1967. Tiraaj 20.000+140 ex. broșate. Hârtie
tipar înalt tip. A. de 63 g/m². Ft. 24|600 x 920. Coli
ed. 26,89. Coli de tipar 19,66. Comanda 2708. A. nr.
5672 C. Z. pentru bibliotecile mari 7. C Z. pentru
bibliotecile mici 7.74|76*

**Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică”. Calea Șerban
Vodă, 133. București, Republica Socialistă România**

Biografii. Memorii. Eseuri

picasso despre picasso



Nu lucrez după natură ci în fața naturii, împreună cu ea.

Totul este în noi, opera noastră este un fel de jurnal.

Iau ce-mi trebuie de unde găsesc, exceptînd propriile mele opere.

PABLO PICASSO